કવિતાની સમજ

(Understanding Poetry)



લેખક

હેમન્ત દેસાઈ
અમદાવાદ

Hemant Desai
Ahmedabad



યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ
ગુજરાત રાજ્ય, અમદાવાદ-૬

: પ્રકાશક :

શ્રી. જે. બી. સેન્ડિલ

અધ્યક્ષ

યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ

ગુજરાત રાજ્ય, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૬

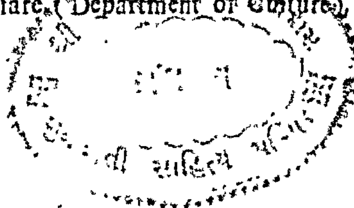
પ્રથમ આવૃત્તિ : ૧૯૭૪

નકલ : ૧૦૦૦

કિંમત ૧૩=૦૦



"Published by the University Book Production Board, Gujarat State, under the Centrally Sponsored Scheme of Production of Literature and Books in Regional Languages at the University level, of the Government of India in the Ministry of Education and Social Welfare (Department of Culture), New Delhi."



: મુદ્રક :

પ્રફુલ્લચંદ્ર સી. શાહ

શાહ બ્રધર્સ પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ,

પાનકોરનાકા, અમદાવાદ-૧

: વિક્રેતા :

મેસર્સ બાલગોવિંદ બુકસેલર્સ,

ખાસાદનુમાન પાસે,

ગાંધી રોડ, અમદાવાદ-૧

અનુક્રમ

પ્રકરણો :

પરિશિષ્ટો :

૦

પ્રકરણો

પ્રકાશકનું પુરોવચન

ઉચ્ચ કેળવણીનું માધ્યમ માતૃભાષા બને એ આદર્શ મૂર્તિમંત કરવો હોય તો. યુનિવર્સિટીએ અનેક વિદ્યાશાખાઓ માટે વિપુલ ગ્રંથસામગ્રી તૈયાર કરવી જોઈએ. આ સામગ્રી અનેક કક્ષાના અને રસના વિદ્યાર્થીઓ અને અભ્યાસીઓને ઉપયોગી થાય તે રીતે નિર્માણ થાય તો વિદ્યાવ્યાસંગનું ઉત્તમ કાર્ય હાથ ધરી શકાય. યુનિવર્સિટી કેળવણીનું સનાતન ધ્યેય યુવાન પેઢીમાં વિદ્યાવ્યાસંગની વૃત્તિ વિકસાવવાનું છે. આ વૃત્તિ યુવાન વિદ્યાર્થીના માનસઘડતરનું એક આવશ્યક અંગ અને તેની ઇચ્છા આપણે સૌએ સેવવી જોઈએ

આ ઇચ્છાને બર લાવવા માટે કેન્દ્રીય સરકારે, રાજ્ય સરકાર દ્વારા દરેક ભારતીય ભાષા માટે આર્થિક સહાય આપવાની હૈયાધારણ આપી ભૌતિક પરિસ્થિતિ સર્જી છે. આવી ભૌતિક સગવડના સંદર્ભમાં ઉત્તમ માનક ગ્રંથો ગુજરાતની નવી પેઢીને ચરણે ધરવાનો પડકાર યુનિવર્સિટીઓની વિદ્યાપ્રવૃત્તિ સાથે સંકળાયેલા સૌની સમક્ષ પડેલો છે.

ગુજરાત રાજ્ય સરકારે ગ્રંથનિર્માણનું આ કામ ત્વરાથી અને અપેક્ષિત ધોરણે થાય તે હેતુસર યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડની રચના કરી છે. આ બોર્ડ પર ગુજરાતની બધી યુનિવર્સિટીઓના કુલપતિઓ તેમ જ વિદ્વાનો, સંલગ્ન સરકારી ખાતાઓના નિયામકો વગેરે નિયુક્ત થયા છે અને માનક ગ્રંથોની ધારણા પરિણામજનક બને તે માટે વિદ્યાશાખાવાર વિષયવાર અનુભવી વિદ્વાન પ્રાધ્યાપકોનાં મિલન યોજી એમની ભલામણ અનુસાર લેખન માટે પ્રાધ્યાપકોને નોતર્યા છે અને લખાણ શુદ્ધ તથા ધ્યેયપૂર્વક બને તે હેતુસર એવા જ વિદ્વાનોને પરામર્શક તરીકે નિમંત્ર્યા છે.

ગુજરાત રાજ્યની યુનિવર્સિટીઓમાં વિનયન વિદ્યાશાખાના વિદ્યાર્થીઓને સુયોગ્ય ગુજરાતી ગ્રંથો મળી રહે તે હેતુથી આ 'યોજના' અન્વયે તૈયાર થયેલ પુસ્તક 'કવિતાની સમજ'ને પ્રકાશિત કરતાં હું આનંદ અનુભવું છું. એ આનંદમાં ઉમેરો એ વાતે થાય છે કે આ પુસ્તકના લેખક પ્રા. શ્રી હેમન્ત દેસાઈ આ વિષયના સારા અભ્યાસી છે અને પોતાના અભ્યાસ તેમ જ અનુભવનો લાભ વિદ્યાર્થીઓને આપવા તેમણે ગ્રંથમાં સન્નિષ્ઠ પ્રયાસ કરેલ છે.

શ્રી નટવરલાલ પંડ્યા (ઉસનસ્) જેવા વિદ્વાને આ ગ્રંથ પ્રમાણભૂત અને અને વિષય વસ્તુની સર્વગ્રાહી રજૂઆત થાય તે માટે સલાહસૂચનો અને માર્ગદર્શન આપી પરામર્શક તરીકે જે સેવાઓ આપી છે તે બદલ તેમનો હું આભાર માનું છું.

આ પુસ્તક આ વિષયના અભ્યાસીઓને જલદી પ્રાપ્ત થાય તે માટે પ્રેસ તથા બોર્ડના સ્ટાફે જે જહેમત ઉઠાવી છે તે બદલ સૌનો આભાર માનું છું

— જે. બી. સેન્ડિલ
અધ્યક્ષ

યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ
ગુજરાત રાજ્ય, અમદાવાદ-૬
તા. ૯, જુલાઈ, ૧૯૭૪

થોડીક લેખકની વાત

કેટલાંક વર્ષો પર 'અભ્યાસ'માં મેં એક લેખશ્રેણી પ્રકટ કરી હતી. સંજોગોવશાત્ તે પૂરી થઈ શકેલી નહિ. કવિતાવિષયક એ લેખોને સુધારી–વિસ્તારી એક પૂર્ણ કદનું પુસ્તક લખવાનો વિચાર મનમાં હતો. આજે તે મૂર્ત સ્વરૂપ પામતાં આનંદ અનુભવું છું. આખું પુસ્તક સળંગ નવેસરથી વિચારાઈ વ્યવસ્થિત રૂપે લખાયું છે. એ લેખોની સામગ્રી ઉપયોગમાં લેવાઈ છે, પરંતુ તે ઠીક ઠીક રૂપાંતર પામી છે; વળી નવાં પ્રકરણો અને પરિશિષ્ટો પણ અહીં ઉમેરાયાં હોઈ હવે આ પુસ્તકને જ અંતિમ અને અધિકૃત માનવાનું રહે છે.

આ પુસ્તક, એક રીતે જોઈએ તો, આપણા પ્રથમ કાવ્યશાસ્ત્રી ભામહના– 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यं गद्यं पद्यं च तद्द्विधा।' –એ સૂત્રનો જ વિસ્તાર છે. પશ્ચિમની વિવેચનામાં કાવ્યનાં સ્વીકૃત અંગો છે :–rhythm, dection, image and form તેનો પણ આમાં વિચાર કર્યો છે. પરંતુ આપણે ત્યાં તેમ જ પશ્ચિમમાં જેની ઊંડી ને સૂક્ષ્મ વિચારણા થઈ છે તે રસ, ધ્વનિ, ઊર્મિ, કલ્પના, આદિ, કાવ્યતત્ત્વોને સ્પર્શ્યાં છતાં તેની વિસ્તૃત ચર્ચા–વિચારણા અત્રે કરી નથી. એ એક બીજા પુસ્તકનો વિષય છે. અહીં તો, કવિતાનો આસ્વાદ કરવામાં તેનાં ક્યાં ક્યાં તત્ત્વોનું સમજપૂર્વક કેમ આકલન કરવું અને તેની કઈ કઈ અસરો કઈ રીતે ઝીલવી તે દર્શાવી, કવિતા પ્રત્યે અભિમુખ એવા કવિતારસિક વાચકને સહાયભૂત થવાનો આશય છે. અલબત્ત, એ આશયથી જે કાંઈ લખાયું છે તે હું માનું છુ કે કવિતા સાથે કામ પાડનાર સહુ કોઈને ઉપયોગી નીવડશે. 'It can never be easy to write prose about poetry' એમ કહેનાર એચ. ડબલ્યુ. ગેરોડનું આ વિધાન પણ એટલું જ યોગ્ય છે : 'To write or talk about poetry should be, of all literary behaviours, the most obvious and natural.' મારું આ કાર્ય આવી સ્વભાવિક વૃત્તિનું જ પરિણામ છે.

આ પુસ્તકનું પ્રકાશન કરવા બદલ યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ અને એના અધ્યક્ષશ્રીનો હું આભાર માનું છું. મુ. શ્રી. ઉશનસ્ પરામર્શક તરીકે સાંપડયા તે ખરે જ સુયોગ કહેવાય. વિષયની ચર્ચા–વિચારણામાં કિંમતી સૂચનો રૂપે એમનાં અનુભવ અને વિદ્વત્તાનો તેમ હસ્તપ્રત સમયસર તપાસી આપવામાં

એમનાં સૌજન્ય અને સહકારનો મને લાભ મળ્યો છે. એમનો પણ આભાર. સૌ પ્રથમ મને કવિતા વિષે લખવા પ્રેરનાર 'અભ્યાસ'ના સંપાદક અને મારા સ્નેહી શ્રી. પુરુષોત્તમ ગણેશ માવળંકરને સાભાર સંભારું છું. તેમ જ શરૂઆતથી જ મારા લેખો રસપૂર્વક વાંચી મને પ્રોત્સાહિત કરનાર અનેક મિત્રો અને મુરબ્બીઓને પણ સ્મરું છું. આ પુસ્તકની રચનામાં છેવટ સુધી મને મારાં સહુ સ્નેહી-સ્વજનોની પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ પ્રેરણા વિવિધ રીતે ને રૂપે મળ્યાં કરી છે. નામોલ્લેખ કર્યા વિના જ, તેમની પ્રત્યેની મારી કૃતજ્ઞતાની લાગણી વ્યક્ત કરું છું.

હસ્તપ્રત તૈયાર કરવામાં અધ્યાપક શ્રી. ચન્દ્રકાન્ત અમીન અને ભાઈશ્રી રમણભાઈ ગુર્જરની મદદ મળી હતી. અધ્યાપક શ્રી વિનોદ અડેનાએ સૂચિના કામ અંગે ભારે પરિશ્રમ ઉઠાવ્યો છે. પ્રા. શ્રી. અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટે ખાસ સમય કાઢી આ પુસ્તકના ફ્લેપનું લખાણ આપ્યું છે–આ મિત્રોનો ઋણ સ્વીકાર કરી કૃતાર્થ થાઉં છું. અનેક કવિઓની કાવ્યકૃતિઓ અને કાવ્યપંક્તિઓનો, દૃષ્ટાંત તરીકે મેં છૂટથી ઉપયોગ કર્યો છે. તેમ જ અનેક વિવેચકોનાં અવતરણો પણ મારી ચર્ચાના સમર્થનમાં લીધાં છે. એ સર્વનો હું આભારી છું.

અંતે, કવિતારસિક, કવિતાલેખક અને કવિતાશિક્ષક તરીકેના મારા વર્ષોના અનુભવ, અવલોકન અને અભ્યાસના ફળરૂપ આ 'કવિતાની સમજ' ગુણજ્ઞ ગુજરાતમાં યોગ્ય આવકાર પામશે એવી શ્રદ્ધા વ્યક્ત કરું છું.

હેમન્ત દેસાઈ

અમદાવાદ.

૨૧, મે, ૧૯૭૪.

છે. કેવળ લયના ટેકાને લીધે જ નામી-અનામી કવિઓની કેટલી બધી પંક્તિઓ લોકહૃદયમાં જડાઈ જઈ અમર થઈ બેઠી છે અને શિક્ષિત-અશિક્ષિત આબાલવૃદ્ધ જનોના મુખમાં સૈકાઓથી રમતી રહી છે તેનો ખ્યાલ કરીએ છીએ ત્યારે કવિતાના શબ્દની લીલાનો મહિમા સમજાય છે.

માનવજાતે કવિતાનો આવો ભારે મહિમા કર્યાનું મુખ્ય કારણ કદાચ કવિતાનું જીવંતપણું છે. માનવજીવનની દરેકોઈ પરિસ્થિતિને તેમ માનવમનની સૌ અવસ્થિતિને કવિતાએ અવગત કરી છે. અને એમ એ ભિન્ન ભિન્ન દેશકાળમાં જીવતી રહી છે. સમસામયિક તત્ત્વોને અપનાવતી તેમ બદલાતી પરિસ્થિતિઓ સાથે તાલ મિલાવતી કવિતા સંસ્કૃતિના આરંભથી આજ લગી એકસરખી ટકી રહેલી જણાઈ છે. સમાજના ગમે તેવા સ્થિતિ-સંજોગોમાં, સર્વ સ્થિત્યંતરોમાં બરોબર ગોઠવાઈ જવાની કવિતાની આ વિશિષ્ટતા; માનવઅનુભવના સનાતન અંશોને પોતનામાં સમાવિષ્ટ કરવાની એની શક્તિને આભારી છે. એને જ પરિણામે એ અભિવ્યક્તિનાં નવાં નવાં રૂપો ધારણ કરતી આવી છે.—જૂનાંને વિસારાયા વિના. ગુજરાતી કવિતાની જ વાત કરીએ તો નરસિંહ મહેતાથી આરંભી નલિન રાવળ લગીના અને તે પછીની પણ, કવિતામાં કેટકેટલાં કાવ્યરૂપો ખીલતાં આવ્યાં છે! હજુ પણ નવાં નવાં રૂપો જોવા મળશે પણ કહી શકાય કે પચાસ વર્ષ પછીનો કાવ્યરસિક તેના સમયના કવિની કવિતા વાંચશે એટલી જ હોંશથી કદાચ ન્હાનાલાલ કે બ. ક. ઠાકોરની, સુન્દરમ્ કે લાભશંકર ઠાકરની અને નિરંજન ભગત કે સિતાંશુની કવિતા વાંચશે; વાંચી શકશે મતલબ કે વિવિધ અભિવ્યક્તિરૂપોમાં વિકસતાં છતાં કવિતાનું મૂળભૂત સ્વરૂપ બદલાતું નથી. કવિતાને આવા આપણે માનવઅનુભવની વાઙ્મય અભિવ્યક્તિ કહી શકીએ.

અનુભવની અભિવ્યક્તિ કરતાં એ વાઙ્મયરૂપે પ્રકટતી મનુષ્યની અન્ય કૃતિઓથી જુદી પડે છે. માણસ વાણી દ્વારા જે કાંઈ વ્યક્ત કરે છે તે સર્વ કાંઈ કવિતા બની શકે નહિ. વાણી એ માનવવ્યવહારનું સાધન છે. એ દ્વારા માણસો વિચાર, માહિતી કે તથ્યોની આપ-લે કરે છે. કવિતામાં એ બધું આવતું હોવા છતાં તેમ જ કવિતા ન[illegible]દ્ય-પદ્ય સર્જનોમાં માનવઅનુભવો પણ વ્યક્ત થતા હોવા છતાં કવિતા જુદી તરી આવે છે તેમાં વ્યક્ત થયેલ અનુભવના વિશિષ્ટ સ્વરૂપને કારણે. કવિતામાં વ્યક્ત થાય છે તે કાવ્યોચિત અનુભવ કવિસંવિત્‌ની નીપજ છે. કવિને જગત અને જીવનમાંથી પ્રાપ્ત થયેલ અનુભવ એના સંવેદનનો એક અવિશ્લેષ્ય અંશ બની રહે છે. એ અનુભવ

વાણીમાં વ્યક્ત થતાં, કાવ્યરૂપે આવિષ્કાર પામતાં તેનું રૂપાંતર થઈ જાય છે. પારિભાષિક રીતે કહીએ તો અનુભવનું અવગમન (communication) થાય છે. પણ વાણી દ્વારા એ અનુભવનું અવગમન અને અવગમનની પ્રક્રિયા (process) તે સીધી સાદી નહિ, ખૂબ સંકુલ (complex) ઘટના છે; જેમાં કવિ, કવિકૃત કાવ્ય અને કાવ્યનો ભાવક એ ત્રણે સંડોવાય છે. કાવ્યના સર્જન અને ભાવનની એ સંકુલ ઘટનાનો પરિચય આપણને કવિતાના સ્વરૂપપરિચયની નિકટ લઈ જઈ શકે છે.

કવિનું અતિ અંગત સંવેદન કાવ્યમાં બાધક નીવડવા પૂરો સંભવ છે. એના આત્યંતિક અંશો એટલા પ્રમાણમાં ઓગળી જવા જોઈએ કે તે ભાવકના હૃદયમાં 'સમસંવેદન' જગાડી શકે. જો કે કવિ અને ભાવક એ બન્નેની વ્યક્તિતા સાવ ભિન્ન, નિરાળી હોઈ કવિના જેવું જ સંવેદન ભાવક અનુભવી શકે નહિ, પણ તેને મળતું સંવેદન એટલે સમસંવેદન નહિ, અનુસંવેદન પણ જો એ ન અનુભવી શકે તો કાવ્યગત અનુભવનું અવગમન અશક્ય જ બને. આથી કવિ કાવ્યમાં પોતાનો અનુભવ જેવો ને તેવો, જેમનો તેમ વ્યક્ત કરતો નથી. પરંતુ તે વ્યક્ત કર્યા પહેલાં કે વ્યક્ત કરતી વખતે તેને એવી ઉન્નત કોટિએ લઈ જાય છે, તેને એવું વ્યાપક રૂપ આપે છે કે એનો પોતાનો અનુભવ તે સહુનો અનુભવ બની શકે. અહીં નોંધવું જોઈએ કે કવિ પરાનુભવને સ્વાનુભવ તરીકે તો સ્વાનુભવને પરાનુભવ તરીકે ઘણીવાર રજૂ કરતો હોય છે. એનો અર્થ એ થયો કે પરાનુભવને પણ તે આત્મસાત્ કરી પોતાનો કરી લે છે તેમ સ્વાનુભવને બિનંગત ભાવે નિરખી નિરૂપી જાણે છે. આ દૃષ્ટિએ, આત્મલક્ષી અને પરલક્ષી જેવા વિવેચને અનુકૂળતા ખાતર પાડેલા ભેદનું કોઈ તાત્ત્વિક મહત્ત્વ નથી. વાસ્તવજીવનમાં કવિને જે અનુભવ થાય છે તેનો તે નહિ તો, તેના જેવો અનુભવ બીજાઓને પણ થાય છે; થતો હોય છે. વળી માનવજીવનમાં અને તેથી માનવસ્વભાવમાં રહેલી અનેક સમાનતાઓને કારણે કવિ અને એના કાવ્યના ભાવકની વચ્ચે ક્યાંક ને ક્યાંક કોઈ ને કોઈ સમાનતાની ભૂમિકા રહેલી હોય છે. આથી કવિ પોતાના વ્યક્તિગત અનુભવને સર્વજનીન રૂપ આપી શકે છે. એવા સર્વજનીનરૂપે આવિષ્કાર પામેલો અનુભવ સર્વગ્રાહ્ય બને છે. સ્વાનુભવને આવી વ્યાપક પરિપાટી અર્પવાની ક્રિયાને સાધારણીકરણ કહી શકાય. અંગત ઊર્મિસંવેદનોને નિરૂપતાં ઊર્મિકાવ્યો આ સાધારણીકરણ (generalisation)-સાધારણ્યને કારણે જ કવિતાના ક્ષેત્રમાં સ્થાન પામી શકે છે. સમજાય એવું છે કે કૃતિ કાવ્યત્વને પામી

હશે તો તેમાં કવિના અનુભવનું સાધારણીકરણ થયું જ હશે અન્યથા તે આસ્વાદ્ય હોતી નથી. આમ કવિતામાં આવે છે તે સાધારણીકૃત માનવઅનુભવ હોય છે.

સાધારણીકરણ થતાં બિનંગત બનવા છતાં કવિના અનુભવનું આગવાપણું સર્વથા લુપ્ત થતું નથી. કવિએ પોતાનો એ આગવો અને વિશિષ્ટ અનુભવ ભાવકહૃદયમાં સંક્રાન્ત કરવાનો, ભાવક સુધી–અનેક ભાવકો સુધી પહોંચાડવાનો છે. કવિ એ વાણીમાં વ્યક્ત કરે છે. પણ સર્વસામાન્ય વાણીનું વાહન, સબળ હોવા છતાં, અનુભવની અશેષ અભિવ્યક્તિ માટે એને પર્યાપ્ત લાગતું નથી. આથી એ સાદૃશ્યોનો આશ્રય લે છે, સાદૃશ્યોની શોધ કરે છે. એ શોધને પરિણામે કવિને અભિવ્યક્તિનાં આલંબનો–ઉપમા, ઉત્પ્રેક્ષા, રૂપકાદિ સાદૃશ્યમૂલક અલંકારો, કલ્પનો અને પ્રતીકો સાંપડે છે. કવિ એના અમૂર્ત અને અપરિચિત અનુભવને, અભિવ્યક્તિના એ અસરકારક આલંબનો દ્વારા મૂર્ત અને સર્વગમ્ય થાય એ રીતે વાણીમાં વ્યક્ત કરે છે. બે ભિન્ન અસમાન પદાર્થોને તેમનામાં રહેલી સમાનતાને લીધે સાથે યોજીને કે અદૃશ્યને દૃશ્ય, અશ્રાવ્યને શ્રાવ્ય અને અસ્પર્શ્યને સ્પર્શ્ય રૂપ આપીને કવિ જે એવી પ્રત્યક્ષ-મૂર્ત (concrete) અભિવ્યક્તિ સાધે છે તે કલ્પનાને આભારી છે. કવિચિત્તમાં પડેલ અનેક સંસ્કારો (impressions) અધ્યાસો (associations) અને સ્મૃતિઓ (memories)–ચિત્તનું સંચિત માત્ર, કાવ્યનિર્મિતિમાં ભાગ ભજવે છે. કવિનું ચિત્ત અનેક અનુભવસંસ્કારોનો વિપુલ ભંડાર હોય છે. એને કોઈ નવો અનુભવ થાય છે ત્યારે એના ચિત્તમાં પડેલ જૂના અનુભવો ઉદ્‌બોધિત થાય છે. એ ઉદ્‌બોધન નવા–જૂના અનુભવના સંસ્કારના સામ્ય કે વૈષમ્યથી થતું હોય છે. કવિ ન હોય એવા માણસના ચિત્તમાં પણ આવી પ્રક્રિયા થાય છે. પણ તેનું કોઈ પ્રકટ ફળ પ્રાપ્ત થતું નથી[૨]

---

૨ કાવ્યરૂપનિર્મિતિ અંગે જેના ચિદ્‌વ્યાપારો નિષ્ફળ નીવડ્યા છે એવા એ કાવ્યસર્જનાભિમુખી ભાવકને જ રાજશેખર 'હૃદયકવિ' તરીકે ઓળખાવે છે. 'હૃદયકવિ'નો ઉલ્લેખ એ કવિઓની દશ અવસ્થાઓ દર્શાવતાં કરે છે. એ અવસ્થાઓ–દશાઓનો ચઢિયાતો ક્રમ સૂચવે છે તે પ્રમાણે 'હૃદયકવિ' પણ તેનો વિકાસ થતાં, તેનું કાવ્ય પ્રકાશિત થતાં, પ્રકટ કવિનું પદ પ્રાપ્ત કરી શકે. રાજશેખરે આમ આડકતરી રીતે ભાવકને કવિની કક્ષાએ મૂકી તેનો ભારે મહિમા કર્યો છે. જુઓ : 'काव्यमीमांसा' अध्याय : ५.

જ્યારે કવિની રૂપવિધાયિની કલ્પનાશક્તિને કારણે વિવિધ અનુભવોનું એકીકરણ (combination) નવનિર્માણ રૂપે અવતરે છે. કવિના પ્રત્યક્ષ અનુભવને એના પૂર્વાનુભવ સાથે સંકલિત કરીને કે પ્રત્યક્ષ અનુભવના આઘાતથી પૂર્વાનુભવને જાગ્રત કરીને કલ્પના એ બન્નેનું એકીકરણ કરે છે તેમ જ એવાં એકીકરણ દ્વારા કોઈ અપૂર્વ વસ્તુનું નિર્માણ કરે છે. કલ્પના કવિની આંતર-સંપત્તિ છે. અને એ સક્રિય બને છે ત્યારે કાવ્યસર્જન થાય છે. કલ્પનાની મદદથી અભિવ્યક્તિ પામેલ કવિના અનુભવને–તદ્‌ગત સંવેદનને, ભાવક પણ કલ્પના દ્વારા જ ઝીલે છે, ગ્રહણ કરે છે. કાવ્યના સર્જન અને ભાવનમાં આમ કલ્પના (imagination) કાર્યશીલ હોય છે. અને કદાચ એટલે જ કલ્પનાને પ્રતિભાના પર્યાય તરીકે જોવાનું, કલ્પના અને પ્રતિભાને એકરૂપ માનવાનું વલણ કોલરિજ જેવા વિવેચકો ધરાવે છે અને રાજશેખર જેવા એના બે પ્રકારો દર્શાવે છે. પ્રતિભા વિશે આગળ ઉપર વિચારવાનું રાખી અહીં એટલું નોંધીશું કે કવિતાની વાણી કલ્પનાત્મક હોય છે.

કવિતાની વાણી કલ્પનાત્મક હોય છે એમ કહ્યું એટલે એ કલ્પનસર્જક (image-creative) હોય છે તે અલગ કહેવાનું રહેતું નથી. તે છતાં સ્પષ્ટ કરવું જોઈએ કે 'ચક્ષુર્ગ્રાહ્ય વિશેષ અને અન્ય ઇન્દ્રિયોથી ગ્રાહ્ય એવાં કલ્પનોને કારણે કવિતા ચિત્રાત્મક બનતી હોય છે. એવાં ચિત્રો ગતિશીલ હોય છે તો એ વધુ અસરકારક નીવડે છે. આથી વાણીને લયબદ્ધ આકૃતિ અર્પી કવિ ચિત્રોને ગતિ આપે છે. કવિતાની ગતિશીલ ચિત્રાત્મકતા એની વાણીના લયને આભારી છે. વળી કવિની ઉછાળા મારતી–ઉત્તેજિત કલ્પના શબ્દાર્થના જે આરોહઅવરોહ રચે છે તે પણ લયનિષ્પાદક નીવડે છે. બીજી રીતે કહીએ તો કવિની ભાષા કલ્પનાત્મક એટલે વિશિષ્ટ હોતાં એમાં સ્વાભાવિક સ્વયંભૂ એવો આગવો પદનો લય–વ્યવસ્થિત લય સર્જાય છે. ભાષામાં રહેલા સહજ લયને કવિપ્રતિભા કાવ્યના આવિષ્કાર સાથે જ પોતાને આવશ્યક એવું વ્યવસ્થિત રૂપ આપી રહે છે. કવિતાની વાણી ગદ્ય કે પદ્ય ઉભય સ્વરૂપની સંભવી શકે. અર્થાત્ કાવ્ય ગદ્યમાં કે પદ્યમાં બન્નેમાં શક્ય છે. પરન્તુ કાવ્યત્વને પામેલી કૃતિમાં કોઈ ને કોઈ પ્રકારનો વિશિષ્ટ–તરત ધ્યાનમાં આવે એવો લય હોય છે જ, જે કાવ્યને એકાત્મતા અર્પે છે. આમ કવિતાની વાણી લયાત્મક–લયાન્વિત હોય છે

આટલી ચર્ચા પછી આપણે, **સાધારણીકૃત માનવઅનુભવની કલ્પનાત્મક અને લયાન્વિત વાણીમાં અભિવ્યક્તિ તે કવિતા,** એવી કવિતાની વ્યાખ્યા આપવાની સ્થિતિમાં છીએ. આ વ્યાખ્યા કિંચિત્ સંતોષકારક અને કામચલાઉ જ છે. સંતોષકારક એટલા માટે કે એમાં કવિતાના સ્વરૂપનો ખ્યાલ આવે એવાં એટલાં એનાં આવશ્યક અંગોનો સમાવેશ થાય છે અને કામચલાઉ એટલા માટે કે કવિતા અવ્યાખ્યેય છે; એની કોઈ અંતિમ વ્યાખ્યા થઈ જ ન શકે. છતાં આ વ્યાખ્યા નજર સમક્ષ રાખીને આપણે કવિતાનું સ્વરૂપ (nature) અને મૂલ્ય (value) સમજી શકીશું.

માનવઅનુભવ અને તેય સાધારણીકૃત હોઈને, કવિતાનું આકર્ષણ બની રહે છે. કલ્પન અને લયને કારણે કવિતાવાણીમાં અપૂર્વતા અને અનન્યતાનાં તત્ત્વો પ્રવેશે છે જેથી એ સુંદર બને છે. એ સુંદરતા કે સૌંદર્યને ચારુતા, વક્રતા કે રમણીયતા તરીકે પણ ઓળખાવાય છે. કવિતાના ભાવનથી મળતો આનંદ (pleasure) કવિના કાવ્યગત સંવેદનના અનુસંધાનને લીધે મળે છે તેટલો જ તેની કવિકૃત અભિવ્યક્તિને લીધે પણ મળે છે. અનુભવ અને અભિવ્યક્તિની આ વાત પરથી આપણે વક્તવ્ય (content) અને આકૃતિ (form) કે વસ્તુ અને રીતિના સનાતન વિવાદની તાત્ત્વિક (philosophic) ચર્ચામાં ઊતરવું નથી. અહીં માત્ર એટલું જ કહીશું કે કવિતામાં અનુભવ અને અભિવ્યક્તિનું એવું અદ્ભુત સંયોજન (fusion) થાય છે કે એ બંનેને અલગ તારવવાં અશક્ય છે. ઓછામાં ઓછું કાવ્યનો રસાનુભવ કરતી વખતે તો નહીં જ. કાવ્યનો રસ–આનંદ માણ્યા પછી એનો અહેવાલ આપવા બેસીએ ત્યારે જ પ્રસ્તુત દ્વંદ્વોની પળોજણમાં પડાય છે. આ સંબંધમાં ઉમાશંકરે યોગ્ય જ કહ્યું છે : 'આનંદ સ્વયં અહેવાલમાં ઊતરવો શક્ય નથી. આનંદ તો કલાકૃતિના અનુભવની ક્ષણે જ સાક્ષાત્ કરવાની વસ્તુ છે અહેવાલ આપવા બેઠા ત્યાં પેલું વસ્તુ અને રીતિ, દર્શન અને આકૃતિ એ દ્વંદ્વ ડોકિયાં કરવા માંડ્યું અને એણે વિવેચનનો પીછો પકડવાનું ક્ષણવાર પણ છોડ્યું નથી. વિવેચનની આ મર્યાદા છે, અને એ મર્યાદા નીચે જ તમામ વિવેચનપ્રવૃત્તિ ચાલે છે.'[૩]

વિવેચનની આવી મર્યાદા છે એટલે જ કવિતાવિષયક ગમે તેવાં અને ગમે તેટલાં વિવેચન કરતાં સ્વયં કવિતાનું મૂલ્ય વિશેષ છે. અને કવિતાને સમજવામાં

---

૩ 'કવિની સાધના' પૃ. ૧૭૩.

કવિતાનું વાચન જ વધુ મહત્ત્વનું થઈ શકે.[૪] કવિતાની ઉપર આપેલી વ્યાખ્યાના સંદર્ભમાં, તેમાંથી પરિણમતા કવિતાસ્વરૂપના ખ્યાલને વિશદ કરવા અને તેમાંથી ઉપસ્થિત થતા અન્ય મુદ્દાઓ વિચારવાની દૃષ્ટિએ, એકેક કાવ્યો તપાસીએ. કવિતા અને અન્ય સાહિત્યિક લખાણોની વચ્ચે ઘણું સામ્ય છે. પણ તે છતાં કવિતાની કેટલીક વિશિષ્ટતાઓ પણ છે. કાવ્ય અને અન્ય વાણી સ્વરૂપોની વચ્ચે રહેલાં સામ્ય-વૈષમ્યને સમજવામાંય એ કાવ્યો મહત્ત્વપ થશે.

પહેલું કાવ્ય છે બાલમુકુન્દ દવેનું :

સોનચંપો

રંકની વાડીએ મ્હોર્યો સોન રે ચંપાનો છોડ
અમને ન આવડયાં જતન જી ! ૧

ઊપર અમ ભોમકામાં શેનાં રે ગોઠે, જેનાં
નંદનવન હોય રે વતન જી ! ૨

વજ્જરની છાતી કરીએ, તોય રે દુલારા મારા !
ધીરે જીવન કેરે ઘાનાં ઘારાં જી ! ૩

કૂવાને કાંઠે જેવા કાથી કેરા દોરડાના
ઘોડે ઘોડે લાગે રે ઘસારા જી ! ૪

---

૪ સરખાવો.

"......Discussions on poetry are valueless when compared with poetry itself; one single line of poetry is of more value than a whole book of explanations, definitions, and critical matter about poetry—"

—P. Gurrey

in "The Apperceiation Of Poetry."—P. 12.

"We learn what poetry is-if we ever learn-from reading it."

—T. S. Eliot.

in "The Use Of Poetry and The Use Of Criticism." p. 19.

દેશ રે ચડે ને જેવો ભમતો અંધારે પંથી
ગામની ભાગોળે સારી રાત જી ! ૫

ઘરની ઓસરીએ તેવી, ઠેબાં રે ખાતી તું વિણ
બાવરી બનેલી તારી માતજી ! ૬

બાવળની કાંટય જેવી ભવની ભુલામણીમાં
આ રે કાંઠે ઝૂરે મા ને તાતજી ! ૭

સામે રે કાંઠે તારા દેવી બગીચા બેટા !
વચ્ચે આડા આંસુના અખાતજી ! ૮[૫]

આ કૃતિમાં વ્યક્ત થયેલ અનુભવ શોકનો, મૃત્યુજનિત શોકનો છે. મૃત્યુનો પરિચય માનવમાત્રને છે. એની અનિવાર્યતા પણ અજ્ઞાત નથી. પરંતુ મૃત્યુને કારણે, કોઈ પણ સંજોગમાં, શોકની લાગણી જન્મ્યા વિના રહેતી નથી. કવિના પુત્રના મૃત્યુનો શોક આ કાવ્યનું નિમિત્ત બને છે. એટલે કાવ્યના કેન્દ્રમાં છે કરુણ સંવેદનાત્મક અનુભવ. એ અનુભવ સ્વયં સદ્યઃસ્પર્શી છે. પણ એની અભિવ્યક્તિની સચોટતા એને વધુ હૃદયંગમ બનાવે છે. વળી કવિ સ્વાનુભવને, એ સર્વાનુભવ થાય એ રીતે, સાધારણીકૃત રૂપે રજૂ કરે છે. એકના એક પુત્રના અવસાનથી માતાપિતાની કેવી સ્થિતિ થાય છે તેનું ચિત્ર એ દોરે છે; એની વિશિષ્ટ રીતે.

કાવ્યનો રચનાપ્રકાર ગીતનો છે. એમાં કવિએ કથન અને સંબોધનની રીતિ અપનાવી છે. અને એથી ગીત વંચાતું જાય તેમ તેમ સ્પષ્ટ થતું જાય છે. 'સોનચંપો' શીર્ષક અને પ્રારંભની પંક્તિઓ સૂચક (suggestive) છે. પ્રથમ પંક્તિમાં 'સોનચંપો' પુત્રના પ્રતિરૂપ (sign) તરીકે આવે છે તે આખું ગીત વાંચ્યા પછી જ સમજાય છે. આખું ગીત વાંચ્યા પછી જ કેમ તે જોઈએ :

ગીતની અંત્યાનુપ્રાસવાળી બબ્બે પંક્તિઓ સાથે લઈએ તો અહીં કુલ ચાર કડીઓ છે. પહેલી કડી કથનાત્મક અને બાકીની ત્રણે વર્ણન સંબોધનાત્મક છે. ત્રીજી અને સાતમી પંક્તિમાં આવતાં અનુક્રમે 'દુલારા મારા' અને 'બેટા' જેવાં

---

૫ 'કવિતા' –૫૭–૫૮–૫૯ (સંપાદક : સુરેશ દલાલ અને હરીન્દ્ર દવે) પૃ. ૬૮, ૬૯

સંબોધનો તથા છઠ્ઠી–સાતમી પંક્તિમાં થતા માતા–પિતાના ઉલ્લેખથી સમજાય છે કે કાવ્ય પુત્રને ઉદ્દેશીને છે. બીજી કડી આખી માતાનું જે રીતે વર્ણન કરે છે તે દર્શાવે છે કે કાવ્ય આખું પિતાની ઉક્તિરૂપે છે. હવે પહેલી કડીના 'સોનચંપા' શબ્દ સાથે 'નંદનવન' નો વિચાર કરીએ. એ વાંચતાં જ સ્પષ્ટ થાય એમ નથી. પણ કવિ આઠમી પંક્તિમાં 'દૈવી બગીચા' દ્વારા એના અર્થ તરફ સંકેત કરે છે અને નંદનવન એટલે સ્વર્ગનો બાગ તે ખ્યાલમાં આવી જાય છે. આમ સમગ્ર સંદર્ભમાં, પ્રથમ કડીના કથનમાં કવિએ કરેલ પરિસ્થિતિનું સૂચન પકડી શકાય છે. અર્થાત્ કવિનો એકનો એક વહાલસોયો પુત્ર સ્વર્ગવાસી થાય છે અને તેના પ્રતિ કવિના આ ઉદ્ગાર છે તે સમજાય છે. અને એ સમજાયા પછી બાકીનું કશું સમજવું અઘરું નથી.

ખૂબ ઔચિત્યપુર્વક કવિએ આખા કાવ્યમાં પોતાના એકલા વિશે કશું કહ્યું નથી. ત્રીજી કડીમાં એ પોતાની પત્ની અર્થાત્ પુત્રની માતાની સ્થિતિ વર્ણવે છે અને બીજી તથા ચોથી કડીઓમાં બંનેની એટલે માતાપિતાની એકસરખી કરુણતા દર્શાવે છે. આ વ્યક્ત કરવામાં કવિએ અભિવ્યક્તિનાં જે આલંબનો લીધાં છે તે ભાવકના ધ્યાનમાં તરત જ આવે છે.

પુત્રના મૃત્યુથી માબાપના હ્રદયમાં લાગેલ કારી ઘા તેમનાં જીવનને કેવાં કોરે છે તે બતાવવા કવિએ કૂવાને કાંઠે કાથીના દોરડાના લાગતા ઘસારાનું કેવું સુંદર ઘરેલું દ્રષ્ટાંત લીધું છે! ગામની ભાગોળે સૂર્યાસ્ત થતાં અજાણ્યો વટેમાર્ગુ અટવાય એવી જ રીતે પુત્ર વિના માતા ઘરની ઓસરીમાં ઠોકર ખાય છે ને ચિત્ર પણ દ્રષ્ટાંત દ્વારા જ દોરાયું છે. છેલ્લી કડીનાં રૂપકો અનુક્રમે 'ભવની ભુલામણી' અને અને 'આંસુના અખાત' ખૂબ અસરકારક નીવડે છે. ભવની ભુલામણીનેય બાવળની કાંટય જેવી કહીને કવિ અભિવ્યક્તિને એક વધુ વળ આપે છે જાણે! દ્રષ્ટાંત, રૂપક, ઉપમા સર્વમાં પરિચિત ચિત્રો આપણા માનસ આગળ પ્રકટે છે અને તેમાં કવિની સરળ સાદી તળપદી વાણી જ મુખ્ય ભાગ ભજવે છે. કાવ્યનું આટલું વિવરણ પૂરતું છે અથવા પૂરતું હોઈ શકે? અહીં કહ્યું છે તે પૃથક્કરણ ખરેખર તો અપૂરતું જ ગણાય. આપણે યાદચ્છિક રીતે કાવ્યનાં ઘટકતત્ત્વો છૂટાં પાડી એની અગત્ય અને સૌંદર્ય દર્શાવ્યાં. પણ એ બધાં મળીને કાવ્યની સમગ્ર અસર કેવી ને કેટલી ઉપસાવે છે તે તો કવિતારસિકના અનુભવની વાત છે. આ ગદ્ય લખાણમાં એ શક્ય નથી. કવિતા વિશે ગદ્ય લખવું કદી સરળ હોઈ શકે નહી ૬

૬ 'It can never be easy to write prose about poetry'. H. W. Garrod, in 'The Study Of Poetry' p. 69.

આમ છતાં આ ચર્ચામાંથી કવિતા વિશે કેટલુંક સ્પષ્ટીકરણ મળવા સંભવ છે. ઉપરના કાવ્યમાં કવિએ પોતાના કરુણ સંવેદનાત્મક અનુભવને અભિવ્યક્તિ આપી છે એ આપણે જોયું. અનુભવનો જે આકાર બંધાય છે તેમાં વાણીની શક્તિનો આપણને પરિચય થાય છે. માનવઅનુભવ વિશે આપણે આગળ કહ્યું છે. માનવઅનુભવ એટલે જગત અને જીવનમાંથી મળતો, એના દૃશ્ય-અદૃશ્ય પદાર્થ માત્રનો ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય અનુભવ. કવિ લગભગ અતિ પરિચિત અનુભવને એટલે કે મૃત્યુના સર્વસાધારણ અનુભવને અસાધારણ રીતે અહીં વ્યક્ત કરે છે. કાવ્યાન્તે કવિનો અનુભવ ભાવકનો પણ બની રહે છે તેમાં કવિની અભિવ્યક્તિની સફળતા છે. આ અભિવ્યક્તિ જે વાણીમાં થઈ છે તે લયાન્વિત વાણી એટલે રોજબરોજના વ્યવહારમાં વપરાતી વાણીથી જુદી, જુદી કોટિની—એના અર્થ અને અવાજને કારણે આરોહ અવરોહવાળી વાણી એમ સમજીએ તો આ કાવ્યમાં કહો કે ગીતમાં એના ભાવને અનુરૂપ લય યોજાયો છે. કલ્પનાત્મક વાણી દ્વારા આપણે સમજીએ છીએ કલ્પનો—માનસચિત્રો સર્જતી વાણી. એવાં ચિત્રોની સમૃદ્ધિ આ કૃતિમાં જોવા મળે છે. આમ આપણે જોઈ ગયા તે કાવ્યની વ્યાખ્યાને એ સાર્થક કરે છે.

અનુભવને આગવી રીતે આકારબદ્ધ કરતું બીજું કવિ નિરંજન ભગતનું કાવ્ય લઈએ.

મન

ક્યાંય આશ્રય તે એક તારો નથી
એટલો ગગનમાં ગાઢ અંધાર છે,
છેક છાયા સમો; તે છતાં કેટલો ભાર છે!
આભના ગૂઢ અંધત્વને ક્યાંય આરો નથી.

મેઘ પર મેઘના ડોલતા ડુંગરા
તે છતાં શાંત છે કેટલાં સ્પન્દનો!
અંતરે આંસુનાં નીરના કૈં ઝરા
તે છતાં મૌન છે કેટલાં ક્રન્દનો!

જોયું મેં આજ આષાઢના ગગનને,
કે પછી માહરા ગહન શા મનને?[૭]

૭ 'છંદોલય' (૧૯૪૯) પૃ. ૩૮.

છે તો કેવળ ઘનઘોર ગગનનું શબ્દચિત્ર—પણ કેવું સાંગોપાંગ, સુરેખ અને ચોકસાઈપૂર્ણ! સમય છે આષાઢની રાત્રિનો, મેઘલી રાતની અશાન્ત શાંતિને કવિએ શબ્દસ્થ કરી છે.

ના, આ કેવળ શબ્દચિત્ર નથી. એથી વિશેષ ઘણું ઘણું છે. વિરોધાભાસ દ્વારા બાહ્ય પ્રકૃતિની ગતિસ્થિતિ આલેખતા જતા કવિ જાણે પોતાની મનઃસ્થિતિનું આલેખન કરી રહે છે. અને એટલે જ છેવટે એને પ્રશ્ન—સંશય થાય છે કે એ આષાઢનું ગગન છે કે પોતાનું મન? બાહ્યાંતરને સમાંતરે પ્રકટ કરતી આવી સબળ અભિવ્યક્તિ બહુ વિરલ સ્થળે જોવા મળે છે. શબ્દે શબ્દને કવિએ જાણે તપાસી તપાસી, ચકાસી ચકાસી, ખખડાવી ખખડાવીને અહીં મૂક્યો છે. અને શબ્દના અર્થને બરોબર વ્યક્ત કરે એવાં તેનાં ધારદાર રૂપ સર્જવા માટે કવિએ સંગીતમય, દૃઢ, જોરદાર, છંદોલય પસંદ કર્યો છે.

છંદ મૂળમાં છે ઝૂલણા. પણ રૂઢ પરંપરાગત ઝૂલણા નહિ, યથાવકાશ દૃઢ-શિથિલ થતો દ્રુત-વિલંબિત થતો આ તો પરંપરિત ઝૂલણા છે. અને એથીયે તો કવિના શબ્દના વજન અને કાકુ એ પ્રકટ કરી આપે છે. એ સાથે, આંતરપ્રાસ, અંત્યાનુપ્રાસ, વર્ણસગાઈ અને નાદસામ્ય-વૈષમ્ય દ્વારા વર્ણ્ય પદાર્થને મૂર્ત-પ્રત્યક્ષ કરવાનો અદ્ભુત કીમિયો કવિએ અહીં કેવો સિદ્ધ કરી બતાવ્યો છે તે કવિતાથી ટેવાયેલા ભાવકથી કંઈ અજાણ્યું રહે એમ નથી

કાવ્ય મોટેથી વાંચી બોલી જુઓ— બે જ પંક્તિ લો. છંદના જાણકારને ખ્યાલ છે કે દરેકે દરેક શબ્દ પર વજન મૂકી તેને છૂટો પાડી બોલી શકાય એમ છે—અને જુઓ, આકાશમાં શૂન્ય અવકાશમાં પથરાયેલ ગાઢ અંધકારનો અનુભવ થાય છે કે નહિ. પછીની બે પંક્તિઓમાંય સગવડ તો દરેક શબ્દ છૂટો પાડી બોલવાની છે પણ ત્યાં બન્નેમાં પહેલા ત્રણ ત્રણ શબ્દો સાથે ઝડપથી બોલી શકાશે અને અર્થની માંગ મુજબ એમ જ બોલવા જોઈએ. પછીના શબ્દો છૂટા પાડી, ભાર મૂકી બોલતાં છંદની દ્રુત-વિલંબિત ગતિ સરજાય છે અને અનંત અવકાશના અભિન્ન અંધારનો ભાર અનુભવાય છે.

બીજી કડીમાં કવિનું શબ્દશિલ્પ ઓર વ્યવસ્થિત સૌષ્ઠવયુક્ત બન્યું છે. સ્પ[illegible]ન કરી શકાય એમ છે. એવો છે: 'તે જતાં' દ્વારા વિરોધાભાસી ચિત્ર રજૂ થયું છે જે મેઘલી રાતની ઓથાર ચાંપતી શાંતિનો અનુભવ વ્યક્ત કરે છે. એ ઓથારનો

ખ્યાલ આપતી ત્રીજી–ચોથી પંક્તિઓ પહેલી બેની અપેક્ષાએ ઉત્પ્રેક્ષા બની રહે છે.—'જાણે' શબ્દ વચ્ચે આપણે વાંચી લઈએ તો.

ગાઢ અંધાર, ખળભળાટ, ક્ષોભ અને શાંતિ—એકી સાથે અનેક રૂપો એ ધારણ કરી શકે, કાં આષાઢનું ગગન કે કાં માનવીનું મન. અને એટલે જ છેલ્લી બે પંક્તિઓમાં જે પ્રશ્ન છે તેનો ઉત્તર હકારમાં જ આવે અથવા તો એ પ્રશ્ન જ નથી, પણ પરિસ્થિતિ છે, વાસ્તવિકતા છે.

લય, વાણી, કલ્પન અને આકૃતિ–સર્વનું અલગ અને એકરૂપ સૌંદર્ય આ કૃતિમાં આસ્વાદી શકાય છે. કાવ્યગત અનુભવ અનેકવિધ રીતે વ્યક્ત થાય છે તેમ એ અનુભવના સંક્રમણનાં સર્વ સાધનો એકમેકમાં ઓતપ્રોત થઈ જાય છે. પરસ્પર પ્રતિક્રિયા (interact) કરે છે અને અન્યોન્ય અડખેપડખે રહી એકબીજાને સમૃદ્ધ કરે છે. આમ સર્વ કાવ્યઘટકતત્ત્વોની સહિયારી સમગ્ર અસરનો અનુભવ તે જ ખરો કાવ્યનો રસાસ્વાદ છે. આ હકીકતની, માનું છું કે આટલી ચર્ચાથી થોડીક પ્રતીતિ થયા વિના રહેશે નહિ.

કોલરિજે કાવ્યકૃતિ (a poem) અને કવિતા સામાન્ય (poetry)[૮] નો ભેદ કર્યો છે તેમાં એણે જે ધોરણ અપનાવ્યું છે તે આ સમગ્રતાનું જ છે. એના વિવેચનમાં વ્યવસ્થિત એકમ કે સાવયવ સમગ્ર (organic whole) નો સિદ્ધાંત ઘણો મહત્ત્વનો છે. કોલરિજની ચર્ચા અત્રે નોંધવા યોગ્ય છે. તે કહે છે : કાવ્ય અને ગદ્ય કૃતિ બન્નેમાં શબ્દો આવે છે. એટલે એ બે વચ્ચે ભેદ છે તે શબ્દોની યોજનાનો છે. કાવ્ય છંદ અને પ્રાસને લીધે જુદું પડે છે તે દર્શાવી આગળ કહે છે કે છંદ, પ્રાસ, આદિ તો વધારાનાં (superadded) તત્ત્વો છે. એ કાંઈ કાવ્ય નથી. તાત્કાલિક આનંદ આપવાના તેના હેતુને એ કાવ્યનું વ્યાવર્તક લક્ષણ ગણે છે. પણ નવલકથા જેવાં અન્ય ગદ્ય લખાણો દ્વારાય કાવ્યના જેવો

---

૮ 'કાવ્ય', 'કાવ્યો' તેમ જ 'કવિતા', 'કવિતાઓ' જેવા શબ્દો ગુજરાતીમાં બહુ શિથિલ રીતે વપરાય છે. અલબત્ત, અંગ્રેજી 'poem'–'poetry' માટે એમાંથી કયો શબ્દ કયાં યોજવો તેના વિશે અંતિમરૂપે કહેવું મુશ્કેલ છે. તેમ છતાં 'poem' માટે 'કાવ્ય', બહુવચન 'કાવ્યો' = 'poems' અને 'poetry' માટે 'કવિતા' એવી સંજ્ઞાઓ ઠીક લાગે છે. 'poems' માટે બહુવચનમાં 'કવિતાઓ' યોજાય છે તે વિચિત્ર લાગે છે. આની વધુ ચર્ચા માટે જુઓ : અનંતરાય રાવળ કૃત 'સમીક્ષા'માં 'કવિતાનું બહુવચન' એ લેખ પૃ. : ૨૨૮ થી ૨૩૦.

આનંદ તો મળે છે. ત્યારે કાવ્યનું વિશેષત્વ શેમાં છે ? છંદમાં ? નહિ કાવ્યની વિશેષતા એ છે કે એમાં બધાં જ ઘટકતત્ત્વો—છંદ-સુધ્ધાં—દ્વારા અલગ અલગ જે આનંદ અનુભવાય છે તેવો જ આનંદ એ સહુ સાથે મળીને જે પુદ્ગલ એટલે કાવ્યકૃતિ રચાય છે તેમાંથી પણ પ્રાપ્ત થાય છે. કોલરિજ કાવ્યકૃતિની આ પ્રમાણે વ્યાખ્યા આપે છે : "A poem is that species of composition, which is opposed to wrok of science, by proposing for its immediate object pleasure, not truth and from other species (having this object in common with it) it is discriminated by proposing to itself such delight from the whole, as is compatible with a distinct gratification from each component part."[૯]

અહીં બીજી પણ કેટલીક બાબતો સ્પષ્ટ થાય છે. કવિતાની સામે શાસ્ત્ર છે. ગદ્ય નહિ ('the antithesis to poetry is not prose, but science') શાસ્ત્રનો તાત્કાલિક હેતુ (immediate object) છે સત્યજ્ઞાનની પ્રાપ્તિ અને કાવ્યકૃતિનો (તેમ જ કવિતા સામાન્યનો પણ) તાત્કાલિક હેતુ છે આનંદની પ્રાપ્તિ. આનંદસૌંદર્યના નિર્માણમાં છંદ સહાયકારક હોવાથી કવિતા પોતાના વાહન તરીકે ગદ્ય કરતાં પદ્યને વધુ યોગ્ય ગણે છે અલબત્ત, છંદ માત્ર બાહ્ય આભૂષણ રૂપ ન હોવો જોઈએ, એ કાવ્યકૃતિનું એક આંતરઘટક બની રહેવો જોઈએ.[૧૦]

અને, એટલે જ નીચેનાં—

'લાલ પીળો ને વાદળી મૂળ રંગ કહેવાય,

બાકીના બીજા બધા મેળવણીથી થાય.'

---

૯ કોલરિજની પ્રસ્તુત વ્યાખ્યા તેના 'Biographia Literaria', Vol. IIના ચૌદમા પ્રકરણમાં આવે છે તેની વિશેષ સમજ માટે તેમ જ અવતરણો લેવા માટે David Daiches કૃત 'Critical Approaches to Literature'નો ઉપયોગ કર્યો છે.

૧૦ કાવ્યની છંદાકૃતિને કોલરિજ યોગ્ય રીતે જ 'superficial form' કહે છે. આનંદપ્રદ કલાકૃતિના આંતરબાહ્યાકૃતિ નિર્માણના ખ્યાલ માટે તેનું આ વિધાન ખૂબ સૂચક છે : 'Nothing can permanently please, which does not contain in itself the reason why it is so, and not otherwise.'

—જેવાં, અમુક વસ્તુ યાદ રાખવા માટે રચાયેલાં જોડકણાંનું કાવ્યક્ષેત્રમાં કોઈ સ્થાન ન હોઈ શકે. કોલરિજ જેને legitimate poem કહે છે તેમાં પ્રાસ આદિ તત્ત્વો એ સમગ્ર રચનાના આંતરઘટકરૂપ હોય છે. વધુમાં એના શબ્દોમાં : 'the parts mutually support and explain each other, all in their proportion harmonizing with, and supporting the purpose and known influences of metrical arrangement' આમ કાવ્યની વ્યાવર્તક વિશેષતા તે એની અનન્ય આકૃતિ આકાર કે રૂપ છે.

કાવ્યના બધા અંશો (parts) સુંદર આનંદદાયક હોય છે અને એ અંશો દ્વારા સર્જાયેલ સમગ્રાકૃતિ (whole) પણ સુંદર, બલકે સુંદરતર અને વધુ આનંદદાયક હોય છે એ સિદ્ધાંત કાવ્યવિવેચનનો ખૂબ ઉપયોગી સિદ્ધાંત પુરવાર થયો છે. આની સાથે કોલરિજના ખ્યાલમાં હતું કે કોઈ મોટા કાવ્યમાં બધા અંશો એક સરખા સુંદર ન પણ હોય. એથી એ કહે છે : 'a poem of any length neither can be, or ought to be, all poetry.' અહીં 'poetry' દ્વારા અભિપ્રેત છે કાવ્યત્વ અથવા કાવ્યતત્ત્વ. આ 'poetry' ને એ વ્યાપક વસ્તુ માને છે અને એની વ્યાખ્યા ન આપતાં કવિ સર્જે તે કવિતા એવી મતલબનું વિધાન કરી કવિનો વિચાર કરે છે. કવિ એટલે પ્રતિભાશાળી માણસ. કવિપ્રતિભામાં કલ્પનાને ઘણી અગત્યની વસ્તુ ગણી તેનું વિવેચન કોલરિજ વિગતે કરે છે.

કોલરિજની કાવ્યવિચારણાની આટલી ચર્ચા દ્વારા આપણો પ્રયત્ન તો કવિતાના સ્વરૂપને સમજવાનો રહ્યો છે. એ સંદર્ભમાં મેં હમણાં કહ્યું કે કવિતાની સામે શાસ્ત્ર છે, ગદ્ય નહિ. આ વિધાન વિચારણીય છે. ખરું જોતાં કવિતાની સામે જે કવિતા નથી તે બધું છે. સઘળું એટલે ભાષાનું કોઈ પણ સર્જન જે કવિતાના વાચનથી મળે છે તેવો આનંદ ન આપી શકે. છાપાનું લખાણ, દસ્તાવેજો, જાહેરાતો વગેરે અનેકમાં ભાષાનો ઉપયોગ તો થાય છે. પણ તે બધામાં હેતુ જુદો હોય છે. એ હેતુ હોય છે જ્ઞાન કે માહિતી આપવાનો. શાસ્ત્રનો પણ એ જ હેતુ છે. જ્યારે કવિતાનો હેતુ આપણે જોઈ ગયા છીએ કે આનંદ આપવાનો જ છે. આ જ વસ્તુ નજર સમક્ષ રાખી આપણે ત્યાં રાજશેખરે વાઙ્મયના શાસ્ત્ર અને કાવ્ય એવા બે પ્રકાર પાડયા છે. એ બંને વાણીનાં બેય સ્વરૂપો ગદ્ય અને પદ્યમાં લખાય–પ્રાચીનકાળમાં લખાતાં. જ્યારે અર્વાચીન કાળમાં શાસ્ત્ર ગદ્યમાં અને કાવ્ય

[illegible] રચાય છે. गद्यं पद्यं च तद् द्विधा એ ભામહના વચન દ્વારા કૉલરિજે [illegible] તે જ વાત સમજાય છે કે કાવ્ય ગદ્યમાં તેમ જ પદ્યમાં બંનેમાં [illegible] પણ વિશિષ્ટ અર્થમાં જેને કાવ્ય કહીએ છીએ તે imaginative [illegible]c ઘણું બધું ગદ્યમાં હોય છે. અને એટલે કવિતા અને ગદ્યનો ભેદ [illegible]લ છે. છતાં એ દિશામાં થયેલ સમર્થ પ્રયત્ન જોઈએ. એ પ્રયત્ન છે [illegible]૧ એણે ખૂબ સબળ analogy દ્વારા પ્રસ્તુત ભેદ સ્ફુટ કર્યો છે. [illegible] કે કવિતા એટલે નૃત્ય અને ગદ્ય એટલે ચાલ અથવા દોટ : (Poetry [illegible] :: Dancing : Walking or Running)

[illegible]વસ્થિત રીતે સમજીએ :

મારા ઘરથી નીકળીને હું પોસ્ટઑફિસે જાઉં છું– ચાલીને. ત્યાં ચાલવા પાછળ ચોક્કસ હેતુ છે–ટપાલ નાખવાનો. આ સ્થૂળ વ્યાવહારિક હેતુ માટે જ હું ચાલું છું. અંતર ત્રણ માઈલનું હોય તોયે હું અર્ધો કલાક ચાલીને તે કામ પાર પાડું છું. એ કામ ન હોય તો હું ચાલવું પસંદ કરતો નથી. એ જ રીતે મને તરસ લાગે છે તો હું કોઈને કહું છું : ‘મને પાણી આપો’ અહીં ભાષાનો સ્થૂળ વ્યાવહારિક હેતુપૂર્વકનો ઉપયોગ થયો. મને પાણીનો પ્યાલો મળ્યા પછી એ વાક્ય હું ફરી બોલતો નથી કારણ કે જે હેતુ માટે એ વાપર્યું તે હેતુ પછીથી રહેતો નથી. પણ હું આનંદમાં આવીને નાચવા લાગું અને અર્ધો કલાક સુધી તોયે મને થાક લાગતો નથી કે કંટાળો આવતો નથી, કારણ એ આનંદતી છે, એ નિર્હેતુક છે. સૂક્ષ્મ આનંદ સિવાય એમાં મને કોઈ વ્યાવહારિક લાભ થતો નથી.

હવે આ પંક્તિ જુઓ :

> ‘અલિ, અલકમલકની અલબેલી
> અચકો મચકો કારેલી’

ગુજરાતની બહેનો આ પંક્તિ કૈં કેટલાંય વર્ષોથી હજારો વાર ગાઈ ચૂકી છે. છતાં એ જ્યારે જ્યારે ગવાય છે ત્યારે ત્યારે એનો એ જ આનંદ આવે છે. એ ગાવામાં, નાચવાની જેમ જ કંટાળો કે થાક વરતાતાં નથી. અરે, આ પંક્તિ તો એટલી બધી, વ્યક્તિઓ દ્વારા એટલી બધી વાર ગવાઈ કે એના મૂળ શબ્દો જ

૧૧ જુઓ : ‘The Art Of Poetry’—Paul Valéry. એમાં ‘Poetry and Abstract Thought’ એ નિબંધ.

બદલાઈ ગયા અને એ નિરર્થક થઈ ગઈ. ને તોય ગવાતી રહી ! મૂળમાં એ આમ હશે :

'અલિ, અલકમલકની અલબેલી !
આવડો લટકો કાં રે અલિ !

'મને પાણી આપો' એ વાક્ય ગદ્ય છે અને આ પંક્તિ કાવ્ય છે. અહીં એ સ્પષ્ટ થયું હશે કે પદ્યની સામે ગદ્ય છે, કવિતાની સામે નહીં.

વાલેરીના પુસ્તકની પ્રસ્તાવનામાં ટી. એસ. એલિયટ આ ભેદનો ઉલ્લેખ કરી તેનો વિરોધ કરે છે. એ કહે છે કે કવિતા અને ગદ્ય વચ્ચે અંતિમ, સ્પષ્ટ અને સંતોષકારક ભેદ કરવો મુશ્કેલ છે. ગદ્ય અને પદ્યનો ભેદ કરી શકાય. પદ્ય અને કવિતાનો પણ કરી શકાય. પણ વચ્ચેનું પદ પદ્ય છોડી દેતાં ગદ્ય અને કવિતા વચ્ચેનો કોઈ તફાવત અર્થપૂર્ણ હોય એમ લાગતું નથી.[૧૨] પાછળનાં પૃષ્ઠોમાં આપણે ગદ્ય–પદ્ય ભેદની તેમ જ કવિતા અને પદ્યની વિસ્તૃત ચર્ચા કરીશું. ત્યાં જોઈશું કે વસ્તુતઃ ગદ્ય અને પદ્ય વચ્ચે ભેદ પાડવાનું કામ પણ ઘણું મુશ્કેલ છે.

છતાં ગદ્ય અને પદ્ય વચ્ચે ભેદ કરવો છેક અશક્ય નથી. પણ કાવ્ય અને ન–કાવ્ય વચ્ચેનો ભેદ એ મોટો પ્રશ્ન છે. ઉપર દર્શાવેલ કવિતા અને ગદ્યના ભેદની જેમ જ એવા ભેદનો કોઈ અર્થ ખરો ? કાવ્ય વિશાળ અર્થમાં ઘણી વ્યાપક વસ્તુ છે અને એના કોઈ કોઈ અંશ અકાવ્યાત્મક જગાએ પણ અકસ્માત સાંપડી જાય છે. જેમ કે, છાપાંનો કોઈ અહેવાલ કાવ્યાત્મક હોઈ શકે. જાહેરાતમાંના વિધાનો કાવ્યની રીતે થયાં હોય. માણસ પોતાના સ્વભાવથી જ સામાન્ય વાતચીતમાં પણ કાવ્યોચિત ઉદ્‌ગારો કાઢે છે. આદેશવચનો કે ઉદ્‌બોધનો, રાજકીય ભાષણો કે

---

૧૨ Eliotના મૂળ શબ્દો આમ છે :

'I have never come across a final, comprehensive and satisfactory acccount of the difference between poetry and prose. We can distinguish between prose and verse, and between verse and poetry; but the moment the intermediate term verse is suppressed, I do not believe that any distinction between prose and poetry is meaningful.'

'Introduction' to 'The Art Of Poetry' p. XVI.

અંગત પત્રો ઘણીવાર કાવ્યસહજ અપીલ કરી જાય છે. સામાન્ય રીતે કાવ્ય તરીકે જેને ઓળખી જ નથી શકાતી એવી પુષ્કળ કવિતા રોજબરોજ જીવનવ્યવહારમાં આપણી આગળ આવી ચાલી જતી હોય છે. બ્રુક્સ અને વોરેન એને 'કવિતાની સામગ્રી' (materials of poetry)[13] કહે છે. અનેક રીતે અનેક જગાએ જોવા મળતા કવિતાના આવા અંશો (elements) કાવ્યરૂપ પામતા નથી. પણ જે રચનાબદ્ધ કવિતા (formal poetry) નો આપણે અભ્યાસ કરવા માંગીએ છીએ તેનાં મૂળ એમાં જ રહેલાં જણાય છે. સર્વ મનુષ્યોમાં સમાન રીતે જે મૂળભુત રસ (fundanmental interests) રહેલા છે તેમાંથી જ કાવ્યનો જન્મ થાય છે. અને એટલે જ કવિતામાં માનવમાત્રને કોઈ ને કોઈ પ્રકારે રસ પડી શકે છે.

કવિતાનું કાર્ય આનંદ આપવાનું છે—નિર્ભેળ, નિર્વ્યાજ આનંદ. જીવનમાં અન્યત્ર મળતા આનંદથી ભિન્ન અને ઉચ્ચ કોટિનો એ આનંદ છે. કેમકે એ કલાનો આનંદ છે. કાવ્ય દ્વારા પ્રાપ્ત થતા એ આનંદને પ્રાચીનોએ અનિર્વચનીય, અલૌકિક અને બ્રહ્માનંદ સહોદર કહીને ઓળખાવ્યો છે. પશ્ચિમની પરિભાષામાં કહીએ તો એ સૌંદર્યમય આનંદ (aesthetic pleasure) છે. તો એથી વિપરીત એમ કહી શકાય કે જેના દ્વારા આનંદસૌંદર્યની અનુભૂતિ થાય એવી શબ્દરચના તે કવિતા. એ આગળ જોયું તેમ ગદ્ય કે પદ્યમાં બન્નેમાં સંભવે.

ગદ્યનો પણ કવિતાના વાહન તરીકે સ્વીકાર થતાં નાટક, નવલકથા, નવલિકા જેવું વિપુલ કલ્પનોત્થ સાહિત્ય કાવ્યના ક્ષેત્રમાં આવે છે. અને શાસ્ત્રની સામે કાવ્ય કહ્યું તો એ સર્વને વિશાળ અર્થમાં કાવ્ય કહેવું–ગણવું જ રહ્યું. વિશાળ અર્થમાં કાવ્ય એટલે ઉમાશંકરનું ગીત 'ભોમિયા વિના,' મુનશીનું નાટક 'કાકાની શશી', પન્નાલાલ પટેલની નવલકથા 'મળેલા જીવ' અને સુન્દરમની વાર્તા 'માને ખોળે' —આ બધી જ સાહિત્ય કૃતિઓ. સ્પષ્ટ છે કે એ બધાંમાં નોખું એવું વ્યક્તિત્વ ધરાવતું ઉમાશંકરનું ગીત અલગ તરી આવે છે. આથી હમણાં કહી તે, રૂઢ અર્થની–સંકુચિત અર્થની, રચનાબદ્ધ કવિતાને આપણે અન્ય સાહિત્ય કૃતિઓથી જુદી તારવી પડશે

---

૧૩ જુઓ : Cleanth Brooks and Robert Penn Warren કૃત 'Understanding Poetry.' p. 6–7.

માનવહૃદયને તરત જ અસર કરી જનાર–સદ્યઃસ્પર્શી, ચમત્કારક એવી જે વસ્તુ અનેક પ્રકારની કૃતિઓમાં, અનેક રીતે, અનેકરૂપે, વધારે–ઓછા પ્રમાણમાં રહેલ હોય છે તેને આપણે કાવ્યતત્ત્વ (the poetic element) કહીશું. કોઈ પણ એક કાવ્યકૃતિ (a poem) કવિતા સામાન્ય (poetry in general) તેમ જ વિશાળ અર્થમાં કાવ્ય એટલે કે કલ્પનોત્થ સાહિત્ય (imaginative literature) આ બધાંયમાં કાવ્યતત્વ તો સર્વમાન્ય (common) છે. અને એટલે એ ત્રણે માટે ત્રણે અર્થમાં 'કાવ્ય' કે 'કવિતા' સંજ્ઞા વાપરી શકાય—વપરાય છે. પરંતુ જે તે સંજ્ઞા જે તે પદાર્થ માટે જ્યારે પણ વપરાય ત્યારે, તેના અર્થની સ્પષ્ટતા મનમાં હોય તો કોઈ મુશ્કેલી રહેતી નથી ગમે તેટલું લાંબું કાવ્ય સમગ્રપણે કવિતા હોઈ શકે નહી, હોવું પણ ન જોઇએ એમ કોલરિજ કહે છે ત્યારે એના મનમાં કાવ્ય અને કવિતા (a poem and poetry) અંગે સ્પષ્ટતા છે, વિશાળ અર્થમાં જેને કાવ્ય કહ્યું છે તેનાથી પણ એ અજ્ઞાત નથી. અને એટલે જ પ્લેટો, બિશપ ટેઈલર અને બર્નેટનાં લખાણોમાં એ કવિતા જોઈ શકે છે ટૂંકમાં કાવ્યની ત્રણ કોટિ (types) સાથે આપણે પાનાં પડે છે. અને એ ત્રણેનો વિવેક કરવો જરૂરી છે.

રચનાબદ્ધ કવિતાની વાત કરીએ તો એનાં અનેકવિધ સ્વરૂપો જુદા જુદા દેશકાળમાં ઉદ્‌ભવી ખીલેલાં છે. એમાં મુખ્ય છે મહાકાવ્ય, આખ્યાનકાવ્ય, ખંડકાવ્ય, ઊર્મિકાવ્ય, મુક્તક વગેરે. મુક્તક અને ઊર્મિકાવ્ય સિવાયનાં સ્વરૂપોના રચનાબંધ દીર્ઘ હોય છે. મુક્તકને બાદ કરતાં ટૂંકું ઊર્મિકાવ્ય અને એ સિવાયનાં બધાં લાંબાં કાવ્યો, બાહ્ય કદ સિવાય આંતરિક દૃષ્ટિએ જોઈએ તો, ઊર્મિકાવ્યની સામે છે કથનાત્મક, વર્ણનાત્મક અને ચિંતનાત્મક કાવ્યો. એવાં કાવ્યો, અલબત્ત, કદમાં ય પ્રમાણમાં લાંબાં હોય છે. એટલે કાવ્ય કહેતાં તરત મનમાં ઊગે છે તે ટૂંકું ઊર્મિકાવ્ય જ. આગળ આપણે જોઈ ગયા તે સાવયવ સમગ્ર (organic whole) નો સિદ્ધાંત પણ એ પરત્વે જ યોગ્ય રીતે બંધ બેસે છે.

હવે આધુનિક કાળમાં વિશેષ કરીને ઊર્મિકાવ્યો જ લખાય છે અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતામાં ય નર્મદથી આરંભી આજ લગી ઊર્મિકવિતાનું જ ખેડાણ વધુ પ્રમાણમાં થયું છે. ઊર્મિકાવ્યનો મહિમા પણ ચાલુ સમયમાં વધ્યો છે તે એટલે સુધી કે ડ્રિંકવોટર જેવા એના વિવેચકો તો ઊર્મિકવિતાને જ કવિતાના પર્યાય રૂપ ગણે–ગણાવે છે.

ઊર્મિકાવ્યની પ્રતિષ્ઠા થતાં, એની સ્થાપના થતાં લાંબાં કાવ્યનો વિરોધ, તેની ઉત્થાપના થાય એ સ્વાભાવિક છે. લાંબાં કાવ્યને કવિતા ક્ષેત્રમાંથી દેશનિકાલ કરતો હોય એમ અમેરિકન કવિ-વિવેચક એડગર એલન પો જાહેર કરે છે : "A long poem does not exist. I maintain that the phrase, 'a long poem' is simply a flat contradiction in terms."[૧૪]

'લાંબાં કાવ્યનું કોઈ અસ્તિત્વ જ નથી' એવું પોનું આ વિધાન આપણને કોલરિજના લાંબાં કાવ્ય વિશેના વિધાનની યાદ આપે છે. વાસ્તવમાં, પોનું ઘણું વિવેચન (અને કવિતા પણ) કોલરિજની અસર હેઠળ સર્જાયેલ છે. પરંતુ અહીં એ બંનેની ભૂમિકા સાવ ભિન્ન છે. કોલરિજ માને છે કે લાંબાં કાવ્યમાં કાવ્યત્વ સાદ્યંત સંભવી શકતું નથી. તેમાં અકાવ્યાત્મક અંશો પણ આવી જાય છે. તેમ છતાં એને લાંબાં કાવ્યો લખાવા સામે વાંધો નથી. જ્યારે પો ફક્ત પરિમિત (moderate) લંબાઈના ઊર્મિકાવ્યને જ 'કાવ્ય' નામને પાત્ર ગણે છે કારણ કે તે માને છે કે 'આવેશની માત્રા' (degree of excitement) લાંબી રચનામાં એકધારી ટકી શકે નહીં. કોલરિજ મિલ્ટનના 'પેરેડાઇઝ લોસ્ટ'ની પ્રશંસા કરે છે જ્યારે પોને એ મહાકાવ્ય નીરસ અને કંટાળાજનક લાગે છે. ગમે તેમ, ઊર્મિકાવ્યના અભિનિવેશપૂર્વકના આવા પુરસ્કારને લીધે આપણું ઘણું ખરું કાવ્યવિવેચન ઊર્મિકાવ્યલક્ષી બન્યું છે. આ પુસ્તકનાં હવે પછીનાં પ્રકરણોમાં આપણે કવિતાનાં ઘટકતત્ત્વોની ચર્ચા કરવા ધારી છે. કાવ્યનાં એ વિધાયક તત્ત્વો—વાણી, લય, કલ્પન, આકાર, ઊર્મિકાવ્યના સંદર્ભમાં વધુ વિશદ રીતે સમજાય છે. આથી સ્વાભાવિક છે કે દૃષ્ટાંતો વિશેષતઃ ઊર્મિકવિતામાંથી લેવાય. પણ એનો અર્થ એ નથી કે કાવ્યનાં અન્ય સ્વરૂપોની અવગણના કરીએ છીએ અથવા તેને નકારીએ છીએ. અલબત્ત, ઊર્મિકાવ્યના વાસ્તવિક પ્રભાવને એક વાસ્તવિકતા તરીકે સ્વીકાર્યા વિના ચાલે એમ નથી. ઊર્મિકાવ્યના એ પ્રભાવનાં અનેક કારણો છે જેમાંનું એક મુખ્ય આ પણ ખરું કે માનવસ્વભાવ જે કવિતાનું ઉપાદાન છે તે મૂળમાં સંવેદનાત્મક એટલે કે લાગણી કે ઊર્મિરૂપ હોય છે. [illegible]

---

૧૪ William K. Wimsatt, Jr. and Cleanth Brooks કૃત 'Literary Criticism—A Short History' માંથી ઉદ્ધૃત આ અવતરણ લીધું છે. એ અંગેની વિચારણા માટે જુઓ એનાં ૪૩૮, ૪૭૭, ૪૮૪, ૪૯૮, ૫૦૦ વગેરે પૃષ્ઠો.

અને આકર્ષક અભિવ્યક્તિ ઊર્મિકાવ્યમાં થતી હોવાથી તે વધુ પ્રિય બને એ સ્વાભાવિક છે.

માનવઅનુભવ કવિતાનું આન્તર ઉપાદાન છે. પણ એનું બાહ્ય ઉપાદાન છે શબ્દ–અર્થવત્ શબ્દ. શબ્દ અને અર્થના સહિતત્વને કાવ્ય તરીકે આપણા પ્રથમ આલંકારિક ભામહે ઓળખાવ્યા પછી ભારતીય કાવ્યવિચારણામાં 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम् ।' એ સૂત્રનો ઠીક ઠીક વ્યાપક એવો સ્વીકાર થયેલો જણાય છે. શબ્દ અને અર્થના સહિતપણાની એ વાત કુંતકે ખૂબ જ વ્યવસ્થિત રીતે મૂકી આપી છે. આ પ્રકરણની શરૂઆતમાં જ આપણે કહ્યું છે તેમ કાવ્યવિચારણાના પ્રશ્નો કાવ્ય, એનો રચનાર કવિ અને એને જાણનાર–તદ્વિદ્ એટલે (સહૃદય) ભાવક એ ત્રણેને સ્પર્શે છે અને સાંકળે છે. એમ થવું આવશ્યક છે, અનિવાર્ય છે. કેમ કે એમાંથી કોઈ એકને લક્ષીને જ થયેલી કાવ્યચર્ચા ત્રુટિત હોય છે અને તે કાવ્યને સમજવામાં પાછી પડે છે, અસમર્થ નીવડે છે. આથી નિરપેક્ષ કાવ્યવિચારણાને કોઈ સ્થાન નથી. કાવ્ય અને ભાવકના સંદર્ભમાં જ કાવ્યવિચાર શક્ય છે એ હકીકત વિરલ શક્તિશાળી આલંકારિક કુંતકના ખ્યાલમાં બરોબર આવી છે. કાવ્યની વ્યાખ્યામાં જ એણે કહ્યું છે :

शब्दार्थौ सहितौ वक्रकवि व्यापारशालिनि ।
बन्धे व्यवस्थितौ काव्यं तद्विदाह्लादकारिणि ॥[१५]

કવિવ્યાપાર–કવિકર્મકૌશલ પર કુંતકે ખૂબ ધ્યાન આપ્યું છે. અને એમાં એની મૌલિકતા પરખાય છે. સુશીલકુમાર ડે યોગ્ય રીતે કહે છે તેમ—

" It is obvious that Kuntak is one of the few theorist who put a clear emphasis on the imaginative power of the poet and considered it to be the source of the characteristic charm of poetic expression."[૧૬]

સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં કુંતકનું આ સિવાય પણ બીજું ઘણું મહત્ત્વનું અર્પણ છે તે આગળ જોઈશું. પરંતુ કાવ્યની વ્યાખ્યામાં જ, કવિની સાથે જ

---

૧૫ 'वक्रोक्तिजीवितम्' १-७.

૧૬ 'Some Problems of Sanskrit Poetics'-p. 38.

તદ્વિદ્ એટલે કાવ્યવિદ્ ભાવકનો ઉલ્લેખ કરી કુંતકે તેનો જે મહિમા કર્યો છે એ ધ્યાનપાત્ર છે. આચાર્ય અભિનવગુપ્ત પણ કવિની સાથે જ સહૃદય ભાવકને મૂકીને તેનું ઉચિત ગૌરવ કરે છે. 'લોચન' વ્યાખ્યાના ઉપોદ્ઘાતના મંગલાચરણના શ્લોકમાં એણે કહ્યું છે:

'सरस्वत्यास्तत्त्वं कविसहृदयाख्यं विजयतात् ।'[17]

રાજશેખરે કરેલ ભાવકના મહિમાની વાત અગાઉ કરી ચૂક્યા છીએ. તે ઉપરાંત, એણે પ્રતિભાના કારયિત્રી અને ભાવયિત્રી એવા બે પ્રકાર પાડયા છે. કાવ્યનિર્માણની કવિની વિશિષ્ટ જન્મજાત શક્તિ તે પ્રતિભા. કાવ્યસર્જનમાં કવિને ઉપકારક એવી પ્રતિભા તે કારયિત્રી, કાવ્યનું ભાવન કરનાર ભાવકમાં પણ એવી કોઈ વિશિષ્ટ શક્તિ હોવી જોઈએ. કાવ્યભાવનમાં ભાવકને ઉપકારક એવી પ્રતિભા તે ભાવયિત્રી.

ભાવકની ભાવયિત્રી પ્રતિભાનું કેવું મહત્ત્વ છે તે દર્શાવતાં રાજશેખર કહે છે :

"सा हि कवेः श्रममभिप्रायं च भावयति । तया खलु फलितः कवेर्व्यापारतरुः । अन्यथा सोऽवकेशी स्यात्"[18]

'તે (=ભાવયિત્રી પ્રતિભા) કવિના પરિશ્રમ તથા અભિપ્રાયનું ભાવન કરે છે એને લીધે જ કવિનું કાવ્યવ્યાપારરૂપી વૃક્ષ ફળે છે. નહિતર તે વન્ધ્ય રહી જાય.'

આમ, કવિતાના સર્જકકવિ જેટલું જ મહત્ત્વ એના ભાવક કુંતકનો શબ્દ વાપરીએ તો તદ્વિદનું છે. અંગ્રેજીમાં એને qualified reader કહી શકાય સંસ્કૃતમાં એક જાણીતી ઉક્તિ છે : 'कविः करोति काव्यानि रसं जानन्ति पण्डिताः' એ મુજબ કવિતાનો ભાવક પંડિત હોય. એ પાંડિત્ય કેવા પ્રકારનું હોઈ શકે ? ખરેખર એ શુષ્ક પાંડિત્ય નથી. પણ ઉત્તમ કાવ્યોનું વાંચન, કવિતાની કલા સાથે તેના શાસ્ત્રનો પરિચય તથા જગત અને જીવનનો વ્યાપક અનુભવ—આ સર્વ કવિતાના રસાસ્વાદમાં ઉપકારક નીવડે એવાં સાધનો છે. કવિને માટે પણ જેમ પ્રતિભા ઉપરાંત વ્યુત્પત્તિ, અભ્યાસ, આદિની અપેક્ષા દર્શાવવામાં આવી છે તેવું ભાવકનું પણ સમજવાનું. પરંતુ ઉપરની ઉક્તિ સાદા ભાવક કરતાં વધુ તો ભાવકોમાં શ્રેષ્ઠ એવા કાવ્યના વિવેચકને અનુલક્ષીને હોય એમ લાગે છે. ગમે તેમ, કવિતાનું—કાવ્ય-

---

૧૭ જુઓ : વિષ્ણુપદ ભટ્ટાચાર્યકૃત 'સાહિત્યમીમાંસા' અનુવાદક : સુરેશ જોષી. પૃ. ૯૮.

૧૮ જુઓ : 'काव्यमीमांसा' अध्याय ४.

કૃતિનું, સાર્થક્ય જ ભાવકને આભારી છે. અને એટલે જ ભાવકનું મહત્ત્વ અન્યથા સિદ્ધ કરવાની ભાગ્યે જ જરૂર રહે છે.

પણ કાવ્યનો વાચક માત્ર કાંઈ ભાવક નથી હોતો, ન હોઈ શકે. વાચક પ્રગતિ કરતાં કરતાં ભાવક થઈ શકે. ભાવકત્વ પ્રાપ્ત કરવા માટે માણસે પ્રયત્નશીલ રહેવું પડે છે અને કવિતાના લાંબા સમયના સતત સંપર્ક પછી ભાવકની કક્ષા સામાન્ય વાચક પ્રાપ્ત કરી શકે. પ્રતિભારૂપી નૈસર્ગિક શક્તિ ઉપર કે પ્રેરણા ઉપર કેવળ મદાર રાખી કવિ સર્જન કરે તે યોગ્ય નથી. એણે વાચન–મનન દ્વારા બહુજ્ઞતા કેળવવી પડે છે. અંગ્રેજીની પેલી પ્રસિદ્ધ ઉક્તિ અનુસાર : 'ninetynine per cent of perspiration and one per cent of inspiration' એવું જ કવિતાના ભાવકનું પણ છે.[૧૯] કાવ્યશાસ્ત્ર તેમ જ અન્ય શાસ્ત્રોનું જ્ઞાન કવિને જેમ કાવ્યસર્જનમાં તેમ ભાવકને કાવ્યભાવનમાં ઉપકારક નીવડે એમાં બે મત ભાગ્યે જ હોઈ શકે. આમ છતાં કવિતાના ભાવન માટે વિદ્વતા કરતાં વધુ સહૃદયતાની જરૂર છે. અહીં, સહૃદયતાને સમજાવતાં આચાર્ય અભિનવગુપ્તે જે કહ્યું છે તે નોંધપાત્ર છે :

" येषां काव्यानुशीलनाभ्यासवशात् विशदीभूते मनोमुकुरे
वर्णनीयतन्मयीभवनयोग्यता तेऽत्र हृदयसंवादभाजः सहृदयाः । "

'સતત કાવ્યાનુશીલનથી જે ભાવકોથી મનોવૃત્તિ સ્વચ્છ દર્પણના જેવી બની હોય છે ને જેમણે કવિએ વર્ણવેલા કાવ્યવસ્તુની સાથે પોતાની ચિત્તવૃત્તિને અભિન્ન બનાવવાની યોગ્યતા પ્રાપ્ત કરી હોય છે તેઓ જ સહૃદય કહેવાય.[૨૦]

અને કાવ્યનું 'ભાવન' એ શું છે? કવિ પોતાના દર્શનને અનુરૂપ વર્ણન પ્રસ્તુત કરવા માટે–અલબત્ત, દર્શનને વર્ણનમાં યથાતથ ઝીલવા માટે જેમ શબ્દે શબ્દ વિવેક અને ઔચિત્યપૂર્વક પસંદ કરી પ્રયોજે છે તેમ જ કવિપ્રયુક્ત શબ્દે શબ્દને અવગત કરી ભાવકે કવિના દર્શનને પામવાનું છે. વળી કાવ્યમાં વ્યક્ત થયેલ

---

૧૯ આ સંબંધે એક કવિવિવેચકનું અવલોકન યાદ કરવા જેવું છે :

"Poetry, alas like painting and music, is an art—it is not a form of happy self-indulgence; and to master an art or even understand it, one has to labour with all of one's mind and with at least a part of one's body."

—Yvor Winters

in "The Function Of Criticism." p. 33.

૨૦ અવતરણ અને અનુવાદ : પૂર્વોક્ત 'સાહિત્યમીમાંસા'માંથી.

હવે આ કાવ્યના બે અનુવાદો લઈશું :

બરફની સાંજે વનમાં વિરામ

(શાલિની–મંદાક્રાન્તા)

હું ધારું હું જાણું આ વંન કોનાં.
જોકે એનું ઘર અહીં રહ્યું ગામમાં તોય એ ના
જોશે કે હું થંભિયો છું અહીં હા
જોવા એના વન પર છવાતો દશો બર્ફ હાવાં.

મારા નાના અશ્વને મંન થાશે—
પેલા થીજ્યા સરવર અને વંન આ બેની વચ્ચે
માંહી ખેતી-વાસ ના તોય થંભું
સૌથી કાળી વરસભરની સંધિકાએ, વિચિત્ર !

થાતી કૈં ના ભૂલ તો ?—જાણવાને
જાણે એ હા નિજ ધૂંસરીના ઘૂઘરા લે હલાવી.
ને બીજો છે માત્ર આંહી અવાજ
આરતે વાતો પવન-પડતો પિચ્છ શો બર્ફ-ઓનો.

રૂડાં આ છે વન, શાં શ્યામ, ઊંડાં
કિંતુ મારે કંઈક કંઈ છે વાયદા પૂરવાના,
ને જવાના કોશ કૈં નીંદ પ્હેલાં,
ને જવાના કંઈક કંઈ રે કોશ હા નીંદ પ્હેલાં.

'સંસ્કૃતિ', ઓક્ટોબર ૧૯૬૩]

— સુન્દરમ્

વનરાજિએ થોભતાં

(વસંતતિલકા–મૃદંગ)

હું જાણું કોની વનરાજિ ખીલી અહીં આ.
છે ગામમાંહી ઘર તેનું મને ઊભો હ્યાં
આ તેની શાંત વનરાજિ–હિમે છવાઈ–ને
નીહાળતો ઘડીક વાર કદી ન જાણશે.

આ અશ્વને મુજ ખરે જ વિચિત્ર લાગે
કો ખેડૂના ઘર વિના અહીં રહેજ થોભતાં
થીજી ગયેલ સર ને વનરાજિ મધ્યે
રે વર્ષની સહુથી ઘેરી પ્રશાંત સાંજના.

એ કંઠની ઘુઘરી મંદ હલાવી ઝૂકનો
કૈં ભૂલ તો થઈ ગઈ નથી એમ પૂછનો.
અંહી ન કોઈ ધ્વનિ; માત્ર વહે સમીર
આછો, સરે મસૃણ કૈં હિમ તેય ધીર,

સોહામણી સઘન આ વનરાજિ રોકે.
મારે અનેક પણ ધર્મ બજાવવા અરે,
નીંદે ઢળ્યા પૂરવ જાવું છ જોજનો હજી,
નીંદે ઢળ્યા પૂરવ જાવું છ જોજનો હજી.

['જનસત્તા', તા. ૯–૨–'૬૩] — હેમન્ત દેસાઈ

પ્રસ્તુત કાવ્ય આ અનુવાદોની મદદથી સમજી શકાય એમ છે.[૧]

કવિતાની દુનિયા પણ એક રીતે જોઈએ તો, ફ્રોસ્ટે વર્ણવેલી વનરાજિ જેવી જ છે—lovely, dark and deep. એની પાસે ઘડીક વાર થોભનારને અવશ્ય પ્રસન્ન શાંતિ અને સૌંદર્યનો અનુભવ થાય છે. એથીસ્તો વ્યવહારની જંજાળનાં અનેક જટિલ બંધનો હોવા છતાં સ્વાભાવિકપણે જ રસિકજનો કવિતા પ્રત્યે આકર્ષાય છે. પરંતુ કાવ્યને–ઉત્તમ કવિતાને ઉત્તમ રીતે પામવા માટે કાવ્યરસિકે પોતાની સમજ અને સજ્જતા ઉત્તરોત્તર વિકસાવતા રહેવું પડે છે. કાવ્યનો

---

૧ વધુ અનુવાદો પરિશિષ્ટ ૧માં આપ્યા છે. તે પણ મૂળ કાવ્ય સાથે તેમ જ પરસ્પર સરખાવી જોવા.

સાચો આસ્વાદ એ જ લઈ શકે છે જે કાવ્યને સારી પેઠે પામી શકે છે. અને કાવ્યને સારી પેઠે પામવા સારુ વાચકે નિષ્ઠાપૂર્વક કાવ્યનો નિકટ પરિચય કરવો પડે છે. કાવ્યનો પરિચય એટલે કવિના શબ્દનો પરિચય. આથી કોઈ પણ કાવ્યકૃતિ સાથે કામ પાડનારે પ્રથમથી જ એક મહત્ત્વની બાબત સ્વીકારીને જ ચાલવું પડે છે કે કાવ્યમાં પ્રયોજાયેલ શબ્દમાત્રનું તે કાવ્યમાં, તેના સંદર્ભમાં, કોઈ સાર્થક્ય હોય છે.

કવિના શબ્દના એ સાર્થક્યની દૃષ્ટિએ રૉબર્ટ ફ્રૉસ્ટનું આ કાવ્ય જોવા જેવું છે. કાવ્ય ઘણું સરળ છે, (જો કે એની સરળતા છેતરામણી છે.) નીચે એના બે અનુવાદો આપ્યા છે, જેની મદદથી એ બરોબર સમજી શકાશે. અલબત્ત, બંને અનુવાદને, પરસ્પર નહિ, મૂળ કૃતિ સાથે અલગ અલગ સરખાવવાના છે એ ન ભુલાય.

આ કાવ્ય, એક સાંજે થોડાક સમય માટે હિમાચ્છાદિત વનરાજિ આગળ થોભતા–પોતાની ગાડી થોભાવતા, કોઈ ખેડૂતની લઘુ એકોક્તિ છે. બોલનાર જન–કદાચ કવિ પણ હોય–સૌંદર્યાનુભૂતિના વિસ્મયમાં થંભી જાય છે ત્યારે અમુક જ જગાએ થોભવાને ટેવાયેલો એનો ઘોડો જુદી જ વૃત્તિથી આશ્ચર્ય પામે છે અહીં થોભવાથી શો ફાયદો? અહીં શા માટે થોભવું જોઈએ? કાંઈ ભૂલ તો નથી થઈ?—આ પ્રશ્નો જાણે કે તે પૂછે છે! અશ્વની આવી વૃત્તિના નિરૂપણથી જણાય છે કે કવિએ વ્યવહારમગ્ન–દુનિયાદારી માણસના પ્રતિનિધિ તરીકે જ તેને મૂક્યો હોવો જોઈએ—પણ ત્યારે, પ્રકૃતિસૌંદર્યથી પ્રભાવિત થઈ ભાવસૃષ્ટિમાં વિહરતા એ માલિકને ય તરત જ દુન્યવી જવાબદારી સાંભરે છે!—ખ્યાલ આવે છે કે એણે અનેક ધર્મ બજાવવાના છે. આમ, વ્યવહારજગતનો કાર્યરત માનવી, ઇચ્છા હોવા છતાં, પોતાના માર્ગમાં આવતાં રમણીય સ્થળે ઝાઝું થોભી શકતો નથી એ પરિસ્થિતિ અહીં આલેખાઈ છે.

ક્ષણિક મનઃસ્થિતિ આલેખતા આ કાવ્યની વાત અહીં પૂરી થઈ એમ માનીએ તો ભૂલ પણ નહિ, છેલ્લી પંક્તિની પુનરુક્તિ (જે કાવ્યની ખૂબી છે) એ સાદા અનુભવને ઊંડી ને લાંબી ક્ષિતિજે સ્થાપે છે. ને અનેક સંદર્ભો વિસ્તરે છે: મનુષ્યના માર્ગમાં અનેકવાર વિરામસ્થાન આવે છે ત્યારે, શાંતિનિદ્રા (મૃત્યુ)ના સામે પ્રલંબ પથ (જવાબદારી)નું ભાન થતાં એકએક કર્મ

દ્વાર માટે તત્પર થઈ જતા માણસનો સહજ વેદનાભર નિઃશ્વાસ મને અહીં સંભળાય છે. બીજાને બીજા ભાવ–અર્થ મળી શકે.

કાવ્યમાંથી આટલું (ઓછામાં ઓછું) ગ્રહણ કર્યા પછી એ વિચારવાનું રહે છે કે ભાવકના મનમાં એ વસ્તુનું સંક્રમણ કરવામાં કવિ શી રીતે સફળ થાય છે? કદાચ પોતાના શબ્દસામર્થ્ય–શબ્દસાર્થકયથી જ. છંદ, લય, પ્રાસ, કલ્પન, પ્રતીક—આ બધી કવિની સામગ્રી છે. પણ તેનું કોઈ સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ નથી. સંદર્ભમાં જ એ જે છે તે છે. એ સર્વ માટે શબ્દો જોઈએ છે—સમર્થ કૃતાર્થ શબ્દો. એવા શબ્દો જ કવિકૃતિને કાવ્યત્વ અર્પે છે. તો કવિના શબ્દો પ્રતિ જાગરૂકતા (awareness) રાખીને કાવ્યનું પુનઃપઠન કરવું લાભકર થશે.

પ્રથમ ચાર પંક્તિઓમાં વિરામસ્થાનને નિર્દેશતું નર્યું કથન જ છે. પણ લય અને પ્રાસથી તે સુશ્લિષ્ટ થયેલ છે. તેમાં 'ઊ' અને 'ઇ'નાં આવર્તનો નોંધપાત્ર છે. બીજી ચાર પંક્તિઓમાં કથન આગળ વધે છે ને નિર્દિષ્ટ સ્થાનનું વર્ણન ઉમેરાય છે. શબ્દોની કરકસર તો સર્વત્ર વરતાય છે. અહીં વિશેષાર્થને લક્ષમાં લેતાં બે શબ્દો અગત્યનાં છે: 'between' અને 'darkest' ત્રીજી ટૂકમાં, પહેલી પંક્તિમાં 'gives...a shake' દ્વારા મૂંગા પ્રાણીની વૃત્તિ બતાવી, ઘૂઘરીના રણકાર સિવાયના બીજા અવાજનો ઉલ્લેખ કરતાં કવિ સફાઈથી વર્ણ્યસ્થાનની આકાંક્ષા— આહ્લાદક શાંતિ-સૌંદર્ય, દર્શાવે છે. એ પંક્તિઓમાં ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય કલ્પન (image) આછા સમીર અને ધીમેથી સરતા બરફનો અનુભવ કરાવે છે અને છેલ્લી ટૂંકમાં રજૂ થયેલી વક્તાની વિવશતા, 'lovely dark and deep' અને 'promises to keep'ના વિરોધમાં રહેલી છે. અંતે પ્રાસ અને પુનરુક્તિ વડે 'sleep' શબ્દની સધાયેલી દૃઢતા સમજાયા પછી વનરાજીનાં ઉપર્યુક્ત ત્રણે વિશેષણો પ્રતીક તરીકે જ વપરાયાં છે તે સ્પષ્ટ થય છે. આ પ્રતીક યોજનાની જાણીતા વિવેચકોએ નોંધ લીધી છે:

"Frost's poems, some of the best of them, use natural symbols the reference of which we find it difficult to control...In 'Stopping by Woods,' 'miles to go before I sleep' is literally true of the traveler, we assume, but in the language of natural symbolism, to 'sleep' is to 'die'; and, if one couples by contrast the 'woods are

lovely, dark and deep' (all three adjectives panegyric) with the moral and social check of 'promises to keep,' one can't wholly reject the passing, not insisted on, equation of aesthetic contemplation with some kind of ceasing to be as a responsible person ..."[૨]

કાવ્યની સમગ્ર આકૃતિની પકડથી જ શબ્દોની શક્તિની પ્રતીતિ થઈ શકે. એટલે કાવ્યના અનુભાવનમાં વાચક માટે સમજ અને કલ્પનાની ઘણી આવશ્યકતા રહે છે. અહીં સગવડ ખાતર થોડાક શબ્દો જુદા તારવી જોયા. પરન્તુ તેમનું ખરું માહાત્મ્ય તો કવિએ રચેલી સૃષ્ટિમાં, તેમના નિશ્ચિત સ્થાને જ જોઈ–જાણી શકાય છે. કાવ્ય અંગેની આ અત્યંત મહત્ત્વની હકીકત સ્પષ્ટ કરવાના આશયથી જ આપેલા બન્ને અનુવાદો હવે મૂળ કૃતિથી થોડા દૂર રહ્યા હોય એમ લાગશે.

કવિના શબ્દોને પામ્યા વિના કોઈ અનુવાદ થયો નથી, થઈ પણ ન શકે. બન્ને મૂળને વફાદાર અને છંદોબદ્ધ છે, તેમાં પોતપોતાની રીતે કાવ્યને શક્ય એટલું ઉતારવાનો સન્નિષ્ઠ પ્રયત્ન છે. વળી અનુવાદક ખુદ કવિ છે. તેમ છતાં અહીં અનુવાદ મૂળ કૃતિ જેટલો રસાનુભવ કરાવવાની ક્ષમતા ધરાવે છે એમ કહી શકાશે નહિ. આ વસ્તુ અનુવાદકની અશક્તિ નહિ, મૂળ કવિની શક્તિ જ દર્શાવે છે. કાવ્યનું વક્તવ્ય અનુવાદમાં ઝીલી શકાય છે ખરું પણ તેનું કવિનિર્મિત સ્વરૂપ અન્ય ભાષામાં તો શું તેની તે ભાષામાં પણ, તેનું સૌન્દર્ય ખંડિત કર્યા વિના, અન્યથા રજૂ ન કરી શકાય. કેમ કે કવિનો સમર્થ કૃતાર્થ શબ્દ હંમેશાં અપરિહાર્ય શબ્દ (irreplaceable) હોય છે.

કવિના શબ્દની બીજી પણ એક વિશેષતા છે. તે પોતાની સાથે એના બધા સંસ્કારો–અધ્યાસો લઈને આવે છે, અને એથી પ્રત્યેક શબ્દ ભાવકના ચિત્ત પર અનેકવિધ અસર કરે છે. શબ્દના અર્થ જેટલી જ શબ્દના નાદની અગત્ય છે.

આથી કવિતાના શબ્દમાં અર્થગૌરવ સાથે નાદમાધુર્ય પણ અપેક્ષિત છે. આ પ્રસંગે થોડીક પ્રાથમિક બાબતો જાણી લેવી જોઈએ. દરેક ભાષામાં એક જ અર્થના અનેક શબ્દો હોય છે તેમ એક જ શબ્દના અનેક અર્થો હોય છે. જ્યાં

---

૨ Austin Warren and Rene Wallek
in 'Theory of Literature'—p. 194–195.

એક જ અર્થના બે શબ્દોના અવાજ જુદા હોય છે, કેમ કે તે જુદા જુદા વર્ણોના બનેલા હોય છે. દા. ત. 'ચન્દ્ર' અને 'શશી' (એક જ અર્થના બે શબ્દોના સંકેત પણ જુદા હોય છે. ને એ ભેદ મહત્ત્વનો છે. પરંતુ અત્યારે તે પ્રસ્તુત નથી) આવા સમાનાર્થી શબ્દોમાંથી કવિ અમુક જગાએ અમુક જ શબ્દ વાપરે છે અને બીજો વાપરતો નથી તે નાદતત્ત્વને આભારી છે 'ચન્દ્રહાસ આખ્યાન'માંની પ્રેમાનંદની એક પંક્તિથી કવિની શબ્દપસંદગી કે શબ્દવિવેક કાવ્યની જરૂરિયાતને કેમ વશ વર્તે છે તેનો બરોબર ખ્યાલ આવશે :

હરિભક્તને દેખી હયને પેખી, હરિવદની હરખને પામીજી;

અહીં ચોક્કસ શબ્દયોજનાથી, મહદ્ અંશે વર્ણાનુપ્રાસ અને યમકથી, પંક્તિનો કેવો દઢ બંધ રચાય છે તે સમજવું અઘરું નથી. 'હરિ' શબ્દના અનેક અર્થ (વિષ્ણુ, ચન્દ્ર, સિંહ, ઘોડો, વાંદરો, ઇન્દ્ર, શિવ, યમ, અગ્નિ, વાયુ, વગેરે) પૈકી અહીં અનુક્રમે વિષ્ણુ અને ચંદ્ર અભિપ્રેત છે. એક જ અર્થના બીજા અનેક શબ્દો છે અને તેમાંથી કોઈ કદાચ છંદમાં પણ ગોઠવાઈ જાય. પરંતુ તેમ કરવાથી આ પંક્તિનું સૌન્દર્ય નષ્ટ થયા વિના નહીં રહે.

આમ કવિના શબ્દમાં અર્થ અને અવાજનાં બંને પાસાં જ તેને અપરિવૃત્તિસહ બનાવે છે. અને એ જ કવિના શબ્દનું સાચું સામર્થ્ય છે.

૩ શબ્દશક્તિ

કવિતામાં પ્રયોજાયેલ શબ્દની ઘણી મહત્તા છે. ચોકસાઈ, સૂચકતા, સામર્થ્ય અને સમુચિતતા જે શબ્દથી સધાય છે તેનું કવિતામાં ઘણું મૂલ્ય છે, ને એવા સિદ્ધ શબ્દથી જ કવિની વાણીમાં ભાવકને અભિભૂત કરી દેવાની અદ્ભુત શક્તિ આવે છે. એવી શક્તિસંપન્ન વાણી જ આહ્લાદક બને છે. કાવ્યગત શબ્દ તે કાવ્યના સંદર્ભમાં કેટલો યોગ્ય છે તેનું માપ તે કાવ્યથી જ આંકી શકાય. પોતાને સ્થાને સપ્રયોજન અને અનિવાર્ય બનેલો શબ્દ જ્યારે જે તે સંદર્ભમાં લાગણી કે અનુભવનું વાહન બને છે ત્યારે તે કૃતાર્થ થાય છે. પરંતુ સમગ્ર કાવ્યને જ્યારે એનું કોઈ વિશિષ્ટ અર્પણ હોય છે ત્યારે તે શબ્દ સમર્થ બન્યો કહેવાશે. શબ્દ-શક્તિથી કાવ્યનું કે કવિનું મૂલ્યાંકન કરનાર કાવ્યરસિકે આ વાત હંમેશાં લક્ષમાં રાખવી પડશે. સાચા કવિની પ્રતિભાના રસાયણથી કયો શબ્દ ક્યારે ક્યાં સમર્થ બની જશે તે કોઈથી (ખુદ કવિથીયે) ક્યારેય ન કહી શકાય, પણ કાવ્યને સમજનાર વ્યક્તિ પોતાની પાસે આવેલી કૃતિમાંથી એવા શબ્દને આસાનીથી ઓળખી કાઢશે. ગમે તેવી ગિરદીમાં કે મેળામાંય પ્રિયજનને આંખ તરત શોધી કાઢે છે ને! અલબત્ત, પ્રિય એટલે પરિચિત અથવા પરિચિત એટલે જ પ્રિય. 'A man cannot know a thing unless he loves it.' અર્થાત્, કોઈ પણ વસ્તુને ચાહ્યા વગર માણસ તેને પૂરી જાણી ન શકે. કેમ કે આપણે પ્રિય વસ્તુને જ નિકટતાથી અવલોકીએ છીએ. કવિના શબ્દને નિકટતાથી ન જોનાર વાચક કાવ્ય વાંચે છે તોય તેનું એ કાર્ય—કોઈના કૂપમાં ખાંડ નાખ્યા વિના ગમગો દ્રાગ્રા જેવું જ—નિરર્થક નીવડવાનું. સહૃદય કે ભાવક એને જ કહીશું કે જેને કવિના શબ્દો પ્રત્યે પ્રીતિ હોય છે—કવિના સમર્થ શબ્દોને યથાર્થપણે પામીને પોતાના કરવાની પ્રીતિ, કેવળ અકસ્માત શબ્દોથી સંતુષ્ટ થનારી લાલસા નહિ. આવો ભાવક જ કાવ્યાસ્વાદનો અધિકારી છે ને એ અધિકાર આવે તેનામાં પરિશીલનવૃત્તિ હશે તો ને કૃતિના અર્થને પકડે તેનાં જેવાં

નવાં રહસ્યો પ્રાપ્ત કરશે, એટલું જ નહિ, કવિના શબ્દોમાં કશુંક પોતાનું પણ ઉમેરણ કરવાને શક્તિમાન થશે. એ સ્થિતિએ પહોંચનાર કવિ સમકક્ષ કે કવિસદૃશ ભાવક બનવાની કેળવણી અર્થાત્ કવિતાના અનુભાવન માટેની સજ્જતા પ્રાપ્ત કરવી એ જ કાવ્યને પામવા માટેની ખરી પ્રવૃત્તિ છે. એવી પ્રવૃત્તિમાં રત ભાવક કે વિવેચક શબ્દશક્તિની[1] અનંત શક્યતાઓનો તાગ લેવાને સતત સયત્ન રહે છે.

૨

અવાજ અને અર્થ એ શબ્દની દ્વિવિધ શક્તિ સર્વવિદિત છે. આગળ કહેલ સિદ્ધ શબ્દમાં એ અભિન્નપણે હોય છે. છતાં અનુકૂળતા ખાતર ઘણીવાર શબ્દના અવાજ–નાદ અને અર્થને વિભક્ત કરીને તપાસવામાં આવે છે, એવી તપાસમાં વિવેચનની પરિભાષા પણ આવે. એ પરિભાષાના શબ્દો બહુ સહેલાઈથી સમજી શકાય એમ છે તે આગળ જોઈશું. શબ્દશક્તિના ઉપલક્ષમાં નીચેનું કાવ્ય જોઈએ :

નયણાં

ઊનાં રે પાણીનાં અદ્‌ભુત માછલાં—
એમાં આસમાની ભેજ,
એમાં આતમાનાં તેજ;
સાચાં તો યે કાચાં જાણે કાચનાં બે કાચલાં :
ઊનાં રે પાણીનાં અદ્‌ભુત માછલાં.

સાતે રે સમંદર એના પેટમાં;
છાની વડવાનલની આગ,
અને પોતે છીછરાં અતાગ :
સપનાં આખોટે એમાં છોરુ;થઈ ને ચાગલાં :
ઊનાં રે પાણીનાં અદ્‌ભુત માછલાં.

---

૧ શબ્દશક્તિ એટલે શબ્દનાં બે પાસાં–અર્થ અને અવાજ—માં પ્રકટતી શબ્દની શક્તિ. ભારતીય કાવ્યમીમાંસામાં જે વિવિધ શબ્દશક્તિની વાત છે તે અંગે જુઓ પરિશિષ્ટ ૨.

જલના દીવા ને જલમાં ઝળહળે,
કોઈ દિન રંગ ને વિલાસ,
કોઈ દિન પ્રભુ! તારી પ્યાસ,
ઝેર ને અમરત એમાં આગલાં ને પાછલાં:
ઊનાં રે પાણીનાં અદ્ભુત માછલાં
—વેણીભાઈ પુરોહિત[2]

આ કૃતિમાં 'કાવ્યત્વ શી રીતે સિદ્ધ થાય છે' તે એક જાણીતા વિવેચકે પોતાની રીતે વિસ્તારપૂર્વક દર્શાવેલું છે.[3] તે ચર્ચાનો સરવાળો બાદબાકી કે ગુણાકાર ભાગાકાર કરવાનો આશય તો નથી, છતાં એવું કંઈ થઈ જાય તો યે કાવ્યને હાનિ થવાનો કોઈ સંભવ નથી. શીર્ષક સિવાય ક્યાંયે નામ સુધ્ધાં લીધા વિના વર્ણ્ય વસ્તુનો પૂર્ણ અનુભવ કરાવનાર આ કાવ્યમાં કવિએ શબ્દશક્તિની શક્યતાઓનો કેવો કસ કાઢ્યો છે તે જોવા માટે આપણા પ્રતિભાવોનું જ થોડું નિરીક્ષણ કરવાનું રહેશે.

આમ જોઈએ તો સાદૃશ્યનું દર્શન અને તેનું વિશિષ્ટ પ્રયોજન એ જ આ કાવ્યની ખૂબી છે. સાદૃશ્યથી નયણાંને કવિએ માછલાં કર્યાં પણ ને ઊનાં પાણીનાં એટલે અદ્ભુત—અસામાન્ય છે એમ કહેતાં વિરોધ થયો. ટકી ન શકે એવો વિરોધ; એટલે વિરોધાભાસ. આમ સાદૃશ્યનું વિશિષ્ટ—તક નિરૂપણ થયું જેને ઠેઠ સુધી લંબાવતાં કવિનો અર્થ સરે છે. નયણાંમાં ભેજ પણ છે અને તેજ પણ છે, એ સાચાં છે તોયે કાચ જેવાં કાચાં છે, એ છીછરાં છે અને પાછાં અતાગ છે, એમાં રંગવિલાસ છે અને પ્રભુની પ્યાસ પણ છે, ઝેર અને અમૃત બંને છે. આમ એકમેકથી વિરોધી લક્ષણોની સહસ્થિતિના વર્ણનથી જ અહીં નયણાંનું સ્વરૂપ પ્રગટે છે એ ઘટના પોતે જ ચમત્કારિક છે. પણ એથીય આગળ. આવાં નયણાંના વર્ણન દ્વારા કવિએ વર્ણવ્યું તો માનવહૃદય જેની અંદર એ બધી જ વસ્તુઓ સમાયેલી છે અને ને નયણાં દ્વારા જ ઊભરાય છે કે સંગોપાય છે. મનુષ્યના હૃદયમાં કેટલી બધી પરસ્પર વિરોધી લાગણીઓ રહેલી છે એ વાત કવિએ સીધી રીતે કહી જ નથી. છતાં કાવ્યમાંથી તે આપોઆપ સ્ફુરે છે. તો વસ્તુ નહીં, તેનું કલાત્મક નિરૂપણ જ કૃતિને કાવ્યત્વ અર્પે છે. 'Poetry is not the thing said but a way of saying it.' (A. E. House man) કવિતાના શબ્દો પરત્વે આગ્રહભર્યો અભિપ્રાય દર્શાવનારને તો એટલું સમજાય કે આ માછલાંની વાત નથી, આંખની છે તો એ આંખની જ નથી પણ આંખ જેની આરસી છે

૨ 'સિંજારવ' પૃ. ૧૨૧.
૩ જુઓ : 'ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ'—સુરેશ હ. જોષી.

તે હૃદયની છે; એય સમજાશે. અહીં સધાયેલી એવડી વક્રતાથી જે તિરોધાન-આવિષ્કરણની પ્રક્રિયા થાય છે તે શબ્દશક્તિને આભારી છે.

ઉપલક દૃષ્ટિએ જોતાં ન કળી શકાય એવી શબ્દયોજના આ કાવ્ય ધરાવે છે. 'કાચલાં', 'ચાગલાં', 'આગલાં' ને 'પાછલાં' આદિ શબ્દો કેવળ પ્રાસ ખાતર નથી આવ્યા. એમનું કાવ્યને આગવું અર્પણ છે. છતાં ટૂંકી પંક્તિઓની સરખામણીમાં લાંબી પંક્તિઓની પ્રાસસિદ્ધિ અવશ્ય નોંધપાત્ર છે. શબ્દનાદના ઉપકારકતાનો કવિએ નિર્મમ અને સાહજિકપણે લાભ લીધો છે. 'કાચલાં' 'છોરુ' અને 'દીવા' એ શબ્દો પોતે જ કલ્પનો (images) છે. પણ આપણા મનમાં એનાં ચિત્રો સર્જવામાં તો આખી પંક્તિના શબ્દ-લયનો ય ફાળો છે. સંદર્ભમાં યથોચિત ગોઠવાઈ જઈ ને અર્થપ્રકાશ પાથરતા એ શબ્દો પોતાના નાદથી કાવ્યના પોતને વધુ દૃઢ બનાવે છે. વળી 'સમદર', 'છીછરાં' આદિ શબ્દોના ઘણા સંકેતો–અધ્યાસો આપણા ચિત્તમાં ઉપસ્થિત થાય છે. તે અધ્યાસને મેળવવાથી જ અર્થગ્રહણ સુલભ થઈ શકે. શબ્દાર્થ અંગે કોલરિજે યોગ્ય જ કહ્યું છે : 'Be it observed, that I include in the *meaning* of a word not only its correspondent object, but likewise all the associations which it recalls.[૪]

કાવ્યના શબ્દોનું સ્થૂળ પૃથક્કરણ કોઈપણ સંજોગોમાં દુષ્કર છે. ક્યારેક નિરર્થક પણ છે. છતાં કાવ્યરસિકો એવા પ્રયત્નો કરે જ છે. અમુક વ્યક્તિ સુંદર છે એમ કહ્યા પછી ય કોઈ તેની આંખની મોહકતા કે હોઠનો મરોડ અલગ ચીંધી બતાવે તો તેથી તેની સુંદરતા ખંડિત થાય છે એમ ભાગ્યે જ કહી શકાશે. એવો થોડો અંગુલિનિર્દેશ અહીં આત્મસંતોષ ખાતર જ કર્યો છે.

સાદૃશ્યથી લાધેલું માછલાનું કલ્પન પ્રથમ પંક્તિના રૂપકમાં યોજ્યા પછી કવિ નયણાંને છેક ભૂલી જ જાય છે એવું લાગતું નથી. એથી 'એ' ને નયણાંના દર્શક તરીકે સ્વીકારવામાં બાધ નથી. ભેજ અને તેજને એકીસાથે પોતામાં સમાવતાં ચર્મચક્ષુ જગતનું દર્શન કરાવે છે, દૃષ્ટિ આપે છે એટલે એ સાચાં ખરાં પણ જો એની સાથે આંતરદૃષ્ટિ ન હોય તો એ કાચાં–કાચનાં કાચલાં જેવાં નિરર્થક. એમાં સાત સાત સમુદ્રની ગહનતા ને ઉછાળ છે, ભાવની ભરતી અને ઓટ છે. એમાંથી વડવાનલ જેવી આગ ઝરે છે (અહીં 'છાની' શબ્દ લયમાં હોવા છતાં કાવ્યની બહાર નીકળી જાય છે. નયણાંની આગ–રોષની લાગણી, તો છાની રહેતી જ નથી!) બધું જ, બધા જ ભાવો પ્રગટ કરી દે એવાં એ છીછરાં

---

૪ અવતરણ P, Gurrey કૃત ' 'The Appereciation Of Poetry'માંથી ઉદ્ધૃત.

છે, છતાં ક્યારેક કેવાં અતાગ હોય છે! 'છીછરાં' 'અતાગ' શબ્દોથી 'સમંદર' અને 'પેટ'ના જ અનુસંધાનમાં એને મારનાર પાત્રનો સંકેત સાંપડે છે.

'સપનાં આળોટે એમાં છોરુ થઈને ચાગલાં'

આ પંક્તિમાં 'આળોટે' ક્રિયાપદ અને 'ચાગલાં' વિશેષણથી રચાતું દૃશ્ય-કલ્પન સપનાંના સ્વરૂપ અને ગતિનું ખૂબ સ્વાભાવિકતાથી દર્શન કરાવે છે. જલથી જલતા ને જલમાં–જલના પાત્રમાં ઝળહળતા દીવાને ચિત્તમાં જરી ઠેરવા દીધા પછી 'રંગવિલાસ' અને 'પ્રભુની પ્યાસ'નો ખ્યાલ કરતાં વિલાસભવનની અને પ્રભુમંદિરની કલ્પના કરવી હોય તો વાંધો નહિ આવે. પછી ભજનના ભાવની દૃષ્ટિએ વિચારતાં રંગવિલાસ અને પ્રભુપ્યાસ સાથે ઝેર અને અમરત બહુ સહેલાઈથી ગોઠવાઈ જાય છે. 'સાચાં તો યે કાચાં' કહેવાનું તાત્પર્ય પણ આ સંદર્ભમાં બરોબર સમજાય છે. અલબત્ત, આટલાથી કે આટલામાં જ કાવ્ય બંધાઈ જતું નથી. ભાષાની—શબ્દની શક્તિને પ્રીછનાર વાચક આ ચર્ચા ભલે ભૂલી જાય, કાવ્ય એની સમક્ષ છે, રહેશે—આ કે આવી કોઈ પણ ચર્ચાને ઝીલતું અને પડકારતું. સાચી કવિતાનું એ લક્ષણ છે કે તે ભિન્ન ભિન્ન વાચકને તેમ જ એક જ વાચકને ભિન્ન ભિન્ન મનઃસ્થિતિમાં પણ કોઈ ને કોઈ રીતે આહ્લાદક નીવડે છે.

૩

કવિ પોતાની કલાસઝથી કે સદ્યોપલબ્ધિથી શબ્દ પાસેથી કેવું અને કેટલું કામ કઢાવે છે તે કાવ્યના સીધા સંપર્કથી જ સમજી શકાય. શબ્દનો ખ્યાલ કરતાં એક વસ્તુ હંમેશાં ધ્યાનમાં રહેવી જોઈએ અને તે સંદર્ભ. સંદર્ભ એટલે જ અર્થ. વ્યવહારની ભાષામાં પણ એકલા એકાકી શબ્દની કોઈ કિંમત નથી ત્યારે કવિતાની ભાષા તો વ્યવહારની ભાષાથી જુદી જ છે. બલકે જુદી જ કક્ષાની છે (જુઓ પરિશિષ્ટ : ૨) એટલે કાવ્યમાં પ્રયોજાયેલ શબ્દના સંદર્ભને કોઈ સંજોગોમાં વીસરી કે અવગણી ન શકાય. કવિની કાવ્યસિદ્ધિમાં ભાષાનું કાર્ય જેવું તેવું નથી આથી કવિ સમૃદ્ધ સંદર્ભયોજના કરે છે. એ સંદર્ભ વિસ્તૃત પણ હોય અને અનેકવિધ પણ. કવિના શબ્દના સંદર્ભની આ વિશેષતા જ કાવ્યના અર્થ અંગેના મતાંતરોની શક્યતાઓ ઊભી કરે છે. આ હકીકત પણ વિવેચનપ્રવૃત્તિનાં ચાલક બળોમાંનું એક હોય

શબ્દને કાવ્યના સંદર્ભમાં સમજનારે એ વાત પણ ન વીસરવી જોઈએ કે કાવ્યનો સંદર્ભ એટલે અમુક પંક્તિ કે પંક્તિખંડનો સંદર્ભ નહિ પણ સમગ્ર

કૃતિનો સંદર્ભ. વળી કૃતિમાંથી ઊઠતા સંદર્ભો સાથે વાચકના ચિત્તમાં રચાતા સંદર્ભોનું સંધાયેલું અનુસંધાન પણ કાવ્યાસ્વાદની પ્રક્રિયામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. કાવ્યનાં અનેક ઘટકતત્ત્વો એક બીજા સાથે ઓતપ્રોત થતાં એક વ્યવસ્થિત એકમ (organic whole)નું નિર્માણ થાય છે; જેની એકતા (unity)ને પામવા માટે એ સૌ તત્ત્વોને કૃતિના સંદર્ભમાં જ સમજવાં પડે છે. આ વસ્તુ ક્યારેક એવી તો અનિયંત્રણક્ષમ (unmanageable) હોય છે કે કાવ્ય સાથે કામ પાડવું મુશ્કેલ બની જાય છે આથી જ વ્યુત્પત્તિસંપન્ન અને સંવેદન-પટુ વાચક પણ ક્યારેક કાવ્યને સમજવામાં ગોથું ખાઈ જાય છે. એટલે કાવ્યની ચર્ચા કરનાર કોઈ પણ વ્યક્તિ 'આ કાવ્યનો અર્થ આ જ છે અને આ નથી' એમ અધિકાર પૂર્વક કહી શકે નહિ, ઉત્તમ કલાકૃતિમાં તો વિવેચને અંતિમ વચન (જો એવું કોઇ વચન હોય તો !) ઉચ્ચાર્યા પછી પણ ઘણું અણઉકલ્યું રહી જાય છે. તો કાવ્યના કોઈ પણ અર્થઘટનને છેવટનું ઠેરવવાનો પ્રયત્ન કરવો મિથ્યા છે. એમ કરનારની કાવ્યની સમજ વિશે પણ શંકા થઈ શકે. આ સંદર્ભમાં નીચેનું કાવ્ય જોઇએ :

જૂનું પિયેર ઘર

મંદા.

બેઠી ખાટે ફરિ વળિ બધે મેડિગો ઓરડામાં,
દીઠાં હેતે સ્મૃતિપડ બધાં ઊકલ્યાં આપ રૂડાં.
માડી મીઠી, સ્મિત મધુર ને ભવ્ય મૂર્તી પિતાજી,
દાદી વાંકી રસિક કરતી ગોઠિથી બાળ રાજી;
સૂનાં સ્થાનો સજિવન થયાં, સાંભળું કંઠ જૂના,
આચારો કૈં વિવિધ ઢબના નેત્ર ઠારે સહૂનાં:
ભાંડૂ ન્હાનાં, શિશુ સમયનાં ખટમિઠાં સોબતીઓ
જ્યાં ત્યાં આવી વય બદલિ સંતાય જાણે પરીઓ.
તોયે એ સૌ સ્મૃતિ છબિ વિશે વ્યાપિ લે ચક્ષુ ઘેરી,
ન્હાની મોટી બહુરુપિ થતી એક મૂર્તી અનેરી:
ચોરીથી આ દિવસ સુધિમાં એવિ જામી કલેજે
કે કૌમારે પણ મુજ સરે બાળવેશે સહેજે!
બેસી ખાટે પિયરઘરમાં ઝિંદગી જોઈ સારી
ત્યારે જાણી અનહદ ગતી, નાથ મારા, ત્હમારી

—બલવંતરાય ક. ઠાકોર[5]

---

5 ઉમાશંકર જોષી સંપાદિત 'મ્હારાં સોનેટ—(સુધારેલી વધારેલી બીજી આવૃત્તિનું પુનર્મુદ્રણ, ૧૯૬૨) પૃ. ૧૦૪.

પ્રસ્તુત કાવ્ય એક નીવડેલી કૃતિ છે. એની અન્યત્ર ચર્ચા પણ થયેલી છે જેનો ઉલ્લેખ કર્યા વગર ચાલે એમ નથી. મનસુખલાલ ઝવેરીએ પોતાના પુસ્તક 'કાવ્ય વિમર્શ'[૬]માં આખું કાવ્ય ઉતારી એની વિસ્તૃત ચર્ચા કરી છે. તેમાં તેમણે કાવ્યની 'ખોટી સમજણ'ના દાખલા તરીકે 'કિંચિત્'[૬]માં સુરેશ જોષીએ કાવ્યના આસ્વાદ વિશે ચર્ચા કરતાં આ કાવ્ય વિશે જે લખ્યું છે તેનું અવતરણ ટાંક્યું છે. પોતાની ચર્ચાને અંતે ઝવેરી નોંધે છે......."આ બધા દાખલા કાવ્યની જુદી સમજણના નથી, ખોટી સમજણના છે. ખોટી સમજણના એટલા માટે કે ખુદ કૃતિમાંથી જ એ અર્થ કોઈ પણ રીતે નીકળી શકે તેમ નથી." આમ કહેતાં પહેલાં એમણે પોતાની રીતે કાવ્યનું રસદર્શન કરાવ્યું છે. જે જોતાં એમ લાગે છે કે જોષીની જેમ એમણે પણ એમાં કશુંક ગાંઠનું ઉમેર્યું છે. એટલે કે એ બન્ને આસ્વાદમાં મૂળ કૃતિના હાર્દને સમજવા–સમજાવવાનો જે પ્રયત્ન થયો છે તેમાં કાવ્યાસ્વાદને અપ્રસ્તુત અને કાવ્યના આધાર વિનાની ઘણી વિગતો આવવા પામી છે. આથી એમ કહી શકાય કે સુરેશ જોષીનો આસ્વાદ કાવ્યની 'ખોટી સમજણ'નો નહિ પણ 'જુદી સમજણ'નો, જુદા અભિગમનો જ દાખલો પૂરો પાડે છે. એક જ કૃતિનો જુદા જુદા અભિગમથી આસ્વાદ કરાવી શકાય અને એવી શક્યતાનો સ્વીકાર કરવામાં જ કાવ્ય પ્રત્યેનો આદર રહેલો છે, નહિ કે પોતાના અભિપ્રાય, અભિમત કે પૂર્વગ્રહને જડતાથી વળગી રહેવામાં.

હવે ઉપર નિર્દેશેલી ચર્ચાઓ વાચકને સુલભ છે એમ માની આગળ ચાલીએ.
છેલ્લી બે પંક્તિઓમાં આ કાવ્યનું કેન્દ્ર છે:

બેસી ખાટે પિયરઘરમાં જિંદગી જોઈ સારી
ત્યારે જાણી અનહદ ગતી, નાથ મારા, તમારી.

'નાથ મારા' દ્વારા જણાય છે કે, આ સ્ત્રી–નાયિકાની ઉક્તિ છે, એ સ્વોક્તિ નથી, સંબોધન છે. કાવ્યમાં નાટ્યતત્ત્વ છે પણ સંઘર્ષ નથી, વિસ્મય છે; ને વિસ્મય સાથે જે પ્રતીતિ થાય છે તેનો અપાર આનંદ છે. નાયિકા થોડો સમય સાસરામાં પતિ સાથે રહ્યા બાદ પિયર આવે છે. ત્યાં ખાટ પર બેસીને આખી જિંદગી જોઈ લે છે એટલે કે બાલ્યાવસ્થાથી અત્યાર સુધીની સ્મૃતિઓ

૬ જુઓ : 'કાવ્યવિમર્શ' પૃ. ૧૨૧ થી ૧૨૫ અને 'કિંચિત્' પૃષ્ઠ ૪ થી ૬.

અનુભવે છે. ત્યારે તેને પતિની અનહદ ગતિનો ખ્યાલ આવે છે જે આ પહેલાં નહોતો આવ્યો. પોતાના પતિએ સ્ત્રીના હૃદયમાં કાયમનું સ્થાન લઈ લીધું છે એ વાતનો અનુભવ તેને પતિના વિયોગમાં થાય છે. વસ્તુનું કે વ્યક્તિનું સાચું મૂલ્ય તેના અભાવમાં જ સમજાય છે એ સાદી વાતને કવિએ ખૂબ કૌશલપૂર્વક અહીં રજૂ કરી છે. સ્થળ કાળની સીમા-હદને અતિક્રમીને પોતાથી દૂર હોવા છતાંય નિકટને નિકટ રહેલા પ્રિયતમની ગતિને નાયિકાએ પ્રીછી એ આ કાવ્યનો વિષય છે. કાવ્ય જ ખરું જોતાં ગતિનું છે. સ્ત્રી ખાટ-હિંડોળાખાટ પર બેસે છે એ સ્વાભાવિક અને સમુચિત છે. હીંચકો ગતિ સૂચક-ગતિ પ્રવર્તક છે. એથી એનું મન ગતિમાન થાય છે. અને એ ગતિમાન મન કોઈની ગતિને જાણે છે ને પામે છે.

'ફરી વળી બધે' એ પંક્તિખંડનો " એ ખાટ પર બેસે છે: મેડીએ જાય છે: ઓરડે ઓરડામાં ફરી વળે છે" અથવા " એ બેઠી ન બેઠી ત્યાં તરત જ ઊભી થઈ ગઈ. માત્ર ઊભી જ ન થઈ, બધે ફરી વળી " વગેરે અર્થ કાઢવા કરતાં એ મનથી જ બધે ફરી વળી એવો અર્થ ન લઈ શકાય? માણસના મનની ગતિ કોને અજાણી છે? ખાટ પર બેઠાં બેઠાં જ એ સ્ત્રી ભૂતકાળનાં સ્મૃતિચિત્રો નિહાળે છે એમ સ્વીકારવું હોય તો તેના સમર્થનમાં બે વસ્તુ દર્શાવી શકાય. પહેલી પંક્તિમાં અલ્પવિરામનો અભાવ તથા તેરમી પંક્તિમાં 'બેસી ખાટે' એની પુનરુક્તિ; અને એ સૂચક લાગે છે. John Ciardi એ યોગ્ય જ કહ્યું છે : " Nothing in a good poem happens by accident; every word every coma, every variant spelling must enter as an act of the poet's choice."[7] ઠાકોર જેવા સભાન કલાકારની કવિતામાંથી આવાં બીજાં દૃષ્ટાંતોય મળી શકે એમ છે. છતાં આ કાવ્યની નાયિકા ખાટ પર બેઠાં બેઠાં જ મનથી જ મેડીઓ અને ઓરડાઓમાં ફરી વળે છે, સદેહે નહિ. એવો આગ્રહ પણ રાખવો જોઈએ નહિ. ઉપર સૂચવેલ ગતિની દૃષ્ટિએ જોતાં આ અર્થ સ્વીકારવા મન લલચાય ખરું.

જેને લગ્ન પહેલાં કદી જોયો નથી એવા હૃદય વલ્લભનું બાલ્યકાળમાં પણ શિશુ-કિશોર રૂપે દર્શન થવું, નાયિકાને મનગમતું દર્શન થવું એ પરિસ્થિતિમાં

૭ 'The Act Of Language' in 'Span', May '61.

જ કાવ્યનો ચમત્કાર રહેલો છે. કવિ પોતે એને, યોગ્ય રીતે જ, 'સ્મૃતિનું ઇન્દ્ર જાળ' કહે છે. પણ એ ઇન્દ્રજાળનો એણે કાવ્યના લાભમાં સરસ ઉપયોગ કર્યો છે એ જોતાં છેલ્લી પંક્તિઓના 'અનહદ ગતી' શબ્દોનું આ કાવ્યમાં આગવું મહત્ત્વ છે. કવિએ કરેલા ગતિના આલેખનના સંદર્ભમાં એ પંક્તિઓનું અર્પણ અનન્ય છે. શબ્દનાદની ઘણી ખૂબીઓ વાચક આ કાવ્યમાં જોઈ શકશે. અર્થની દૃષ્ટિએ બે વિશેષણો નોંધપાત્ર છે: વાંકી (દાદી) અને ખટમિઠાં (સોબતીઓ) 'એવી જામી કરેજે' પ્રયોગ પણ ખાસ ઉલ્લેખ માગે છે. અંતે, 'જૂનું' વિશેષણમાં, જૂના ઘરમાં થયેલ એક નવીન જ અનુભવ એવું સૂચન શોધી શકાય–કાવ્ય ખમતીધર છે. હજુ વધુ પરિશીલન, હજુ વધુ સમજણ......

કાવ્યગત શબ્દની જે ચર્ચા અત્યાર સુધી આપણે કરી તેમાંથી એ ફલિત થાય છે કે શબ્દ તેના અર્થ અને અવાજને કારણે કાવ્યમાં સાર્થક થતો હોય છે. શબ્દનો અર્થ કેવી રીતે કાવ્યમાં વિસ્તરતો હોય છે તે હવે પછી જોઈશું.

×

૪ શબ્દાર્થ

કાવ્ય વિશેનું આપણા પહેલા આલંકારિક ભામહનું 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्।' એ અગાઉ ઉલ્લેખેલું વચન યાદ હશે. શબ્દ અને અર્થ મળીને કાવ્ય થાય છે એટલો સાદો અર્થ એમાં વાંચવો યોગ્ય નથી. પણ શબ્દ અને અર્થનું અપૂર્વ, વિશિષ્ટ સહિતત્વ, સંહતિ તે કાવ્ય એમ સમજવાનું છે. આગળ જતાં 'કાવ્યાલંકાર'માં ભામહ કહે છે : 'વક્ર શબ્દ અને અર્થવાળી ઉક્તિ એ જ વાણીનું ઇષ્ટ સૌંદર્ય છે.' વક્રતા-વક્રોક્તિની પ્રેરણા ભામહમાંથી લઈ એને પુષ્કળ વિગતો સહિત પાછળથી કુંતકે રજૂ કરેલ છે. એણે પણ શબ્દ અને અર્થના સાહિત્યમાં કોઈ વિશિષ્ટ તત્ત્વનો આગ્રહ રાખ્યો છે. શબ્દ અને અર્થના સાહિત્ય વિશે એ કહે છે :

समसर्वगुणौ सन्तौ सुहृदाविव संगतौ।
परस्परस्य शोभायै शब्दार्थौ भवतो यथा॥[1]

અર્થાત્ બધી બાબતમાં સમાન ગુણવાળા બે મિત્રો જેમ એકબીજાની શોભા વધારે છે તેમ શબ્દાર્થ (કાવ્યમાં) પરસ્પરની શોભા વધારતા હોય છે.

તથા

'साहित्यमनयो : शोभाशालितां प्रति काऽप्यसौ।
अन्यूनानतिरिक्तत्व मनोहारिण्यवस्थिति : ॥[1]

અર્થાત્ પ્રશસ્ય સૌંદર્ય સાધવા માટે શબ્દ અને અર્થ બન્નેની, અન્યૂનાનતિરિક્ત મનોહર એટલે એમાંથી કોઈ બીજા કરતાં ચડિયાતું કે ઊતરતું નહિ હોય એને લીધે મનોહર એવી કોઈ વિશિષ્ટ અવસ્થિતિ તે સાહિત્ય.

---

૧ જુઓ : 'वक्रोक्तिजीवीतम्'-૧/૧૭-૧૮.

આમાં કુંતક જે વિશિષ્ટતાનો આગ્રહ રાખે છે તે છે 'વક્રતા.' એ માને છે કે શબ્દ અને અર્થ બન્ને અલંકાર્ય છે. એ અલંકારિત્વ એ બન્નેના વિચિત્ર વિન્યાસમાં–વક્રતા કે વક્રોક્તિમાં રહેલું છે, જે આહ્લાદકારક છે. એને જ એ 'વૈદગ્ધ્યભંગીભણિતિ' કહે છે—વૈદગ્ધ્ય એટલે કવિકર્મકૌશલ, તેની ભંગી એટલે શોભા. ભણિતિ એટલે ઉક્તિ. વક્રોક્તિ એટલે વૈચિત્ર્યપૂર્વકની ઉક્તિ કુંતકની દષ્ટિએ કાવ્યનો પ્રાણ છે. અહીં કુંતકની કાવ્યવિચારણા પ્રસ્તુત કરવાનો આશય નથી. આપણો મુદ્દો શબ્દ અને અર્થના સમાન મહત્ત્વને પ્રીછવાનો, સમજવાનો છે. એ ઉપરાંત, અહીં શબ્દના અર્થતત્ત્વની કાવ્યપરત્વે વિશિષ્ટતા પણ સમજીશું. આમ, શબ્દાર્થ એટલે શબ્દ અને અર્થ તેમ જ શબ્દનો અર્થ—એમ બન્ને રીતે આ પ્રકરણનું શીર્ષક યોજ્યું છે.

શબ્દ અને અર્થ બન્નેનું સરખું સૌંદર્ય એ કાવ્ય માટે આદર્શ સ્થિતિ છે તે છતાં એ બેમાંથી એક ઉપર ઘણીવાર વધારે ઓછો ભાર મુકાય છે. પ્રકટ રીતે કોઈ કૃતિમાં શબ્દ કરતાં અર્થ અને કોઈમાં અર્થ કરતાં શબ્દ આગળ પડતો કે વધુ સુંદર જણાય છે. વિષ્ણુપદ ભટ્ટાચાર્ય જયદેવના 'ગીતગોવિન્દ'માં શબ્દની પ્રધાનતા છે તે દર્શાવતાં નોંધે છે: "ગીતગોવિન્દ'ના સામાન્ય શ્રોતા કે પાઠકને જો કોઈ એકાએક આવો પ્રશ્ન પૂછી બેસે કે ભાઈ, જયદેવની આ કવિતામાંથી શો અર્થ સમજ્યા? તો જવાબ એમ જ મળવાનો: 'शब्दः श्रुतास्त्वर्थो न ज्ञातः' મેં તો માત્ર શબ્દો જ સાંભળ્યા છે, અર્થ તરફ મારું લક્ષ જ ગયું નથી."[૨]

શબ્દનાં પ્રધાન–અપ્રધાન સ્થાન કે સ્થિતિ દર્શાવતાં થોડાંક ઉદાહરણો જોઈએ. પહેલાં જોઈએ, ગોવિંદભાઈ પટેલના કાવ્યની થોડીક પંક્તિઓ:

મને ફક્ત એક વાર સપને મળો, સુંદર!
પ્રશાંત, ઘનઘોર નેહ નમણી નિશામાં અમે
સલીલ સપને અનીપ્સિત દીઠું ઘણું નવ્ય મેં:
ફરી સતત ઝંખના મિલનની છતાં ભવ્ય હે!
મળ્યા ન સપને ય રમ્ય રત્નમંચ કો 'દી તમે.

('કવિતા–૧૯૫૪'માં)

---

૨ જુઓ: 'સાહિત્યમીમાંસા' અનુ. સુરેશ જોષી પૃ. ૮૨.

આ પંક્તિઓમાં શબ્દોનું માધુર્ય અને લયનું લાલિત્ય તરત જ આપણું ધ્યાન આકર્ષે છે. અર્થની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો એમાં વક્તવ્ય ઝાઝું નથી તેમ તે ખાસ ચમત્કારિક પણ નથી. એની સામે બ. ક. ઠાકોરના એક સોનેટની આ પંક્તિઓ જુઓ :

અરે! ખતમ આમ સર્વ ચપટી મહીં થૈ જતું!
બગાસું બસ એક અર્ધ ચરખો જ થંભી જતો!
અને ફળ અપક્વ. વેલ વળગેલ, કાચી કલમ,
તુટે થઈ તિહાં જ સર્વ દરિયાળું મ્હેરી રહ્યું
સુરેખ મલકંત સ્વપ્ન, કંઈ ગાન, કંઈ નૃત્ય આશાભર્યું,
તમામ પર ઢીમનો દતક ઘોર ગુજરે જુલમ,
ઉપાય નવ જેહનો મુહૂર્તથી ય દેવે ય એકે થતો,
કમોતવિશ ફેલતું, કુલકબીલ વણસાડતું!

('ભણકાર'–(૧૯૫૧)–માં)

અહીં આ પંક્તિઓમાં એક મિત્રના ભરજુવાનીમાં થયેલા અવસાન વિશે કવિ કહે છે. તેમાં વક્તવ્ય બલિષ્ટ છે, કમોતનું આખું વર્ણન ચિત્રાત્મક છે. એટલે અર્થની દૃષ્ટિએ આ કૃતિમાં ચમત્કારિતા અને ગૌરવ જણાય છે. પરંતુ એમાં શબ્દમાધુર્ય અને છંદલાલિત્ય ગેરહાજર છે.

સરખામણી કરતાં જણાશે કે ગોવિંદભાઈની કવિતામાં શબ્દનું અને બળવંતરાયની કવિતામાં અર્થનું પ્રાધાન્ય છે. શબ્દ અને અર્થ બન્ને સુંદર હોય અને પરસ્પરને સહાયક બનતા હોય, એકબીજાને દબાવી ન દેતા હોય પરંતુ બન્ને મળીને કાવ્યસૌંદર્ય સર્જતા હોય એ સ્થિતિ આદર્શ અને ઇષ્ટ છે. એનું દૃષ્ટાંત સુંદરમ્ પાસેથી સાંપડે છે :

અહો ગગનચારિ! આવ, ઝડપી તું લે લે મને,
ઝુડી ગહન ગુંજનોથી તવ ઉગ્ર પંજે મને
ઉઠાવ, મુજ બો-હળી શિથિલ મૃણ્મયી કાયને
ભલે ત્વચ તુટો, ફુટો હૃદય, માંસમજ્જા બધું
બનો સમિધ તાહરા ઉદરઅગ્નિમાં ઉજ્જ્વલ,
કશું ન વસમું જ એ, વસમું માત્ર આ જીવતું
ધરા તમસમાં પ્રમગ્ન મૃદ્ભક્ષી આ કીટનું.

('યાત્રા'માં)

આ તો થઈ શબ્દ અને અર્થના પ્રધાન–અપ્રધાન ભાવની વાત. આથી જુદી રીતે કેવળ શબ્દ પર આધારિત, શબ્દાવલંબી કાવ્યરચનાઓ પણ કવિઓ કરે છે. કયારેક તો એવા કાવ્યનો ચમત્કાર એકાદ શબ્દ પર જ ટકયો હોય છે.

નીચેનાં ઉદાહરણ ધ્યાનથી જુઓ :

કયાં તુજ જોસ્સો રેફ, કયાં આ જંતુ માણહાં,
માથા પરની રેફ નર્મદ સ્હેજ ખસી ગઈ!

નિરંજન ભગતે કવિ નર્મદને આપેલી આ અંજલિમાં રેફ ખસી જતાં 'નર્મદ'નું 'નમર્દ' થાય છે એવી અર્થયુક્તિ જોવા મળે છે. એનાથી પણ ઊતરતી કક્ષાની યુકિત જશુભાઈ શાહે દયારામને આપેલી અંજલિમાં જોવા મળે છે. એમાં 'દમ' શબ્દ પર શ્લેષ છે અને તેમાં જ ચમત્કાર રહેલો છે :

આજ ગુજરાતમાં કયાંય ગરબી નથી,
ને કદિ કો લખે,
તો દયારામના આદિ ને અંત એમાં નથી.

દયારામની ગરબીના આરંભ અને અંત જેવા આરંભ અને અંતવાળી ગરબી આજે લખાતી નથી એમ કહેવા સાથે જે લખાય છે તેમાં કાંઈ 'દમ' નથી એમ કવિ કહે છે. 'શયદા'ના નીચેના શેરમાં શબ્દશ્લેષની જ ખૂબી વરતાય છે:

દેવાંગના હો સ્વર્ગની પણ તમારા સમ નથી,
તમારા સમ, તમારા સમ, તમારા સમ નથી.

અહીં સ્પષ્ટ છે કે 'સમ'નો એક અર્થ સોગંદ થાય છે અને બીજો અર્થ સમાન. આનાથી કંઈ વધુ આકર્ષક શ્લેષયોજના પ્રદ્યુમ્ન તન્નાએ એમના એક ગીતમાં કરી છે :

ઊંઝાડાં દાં રે અમે કેમ કરી હાલિયેં ?
આવ્યો સીમ ઊંડો નેગે નાવ્યો હાથ ઊંડો,
બઈ, ક્હેને અમે ઘૂંઘટડો કેમ કરી ઢાળિયેં,
ઊંઝાડાં દાં રે અમે કેમ હાલિયેં.

અહીં કવિએ એક સુંદર ચિત્રાલેખન કર્યું છે. નવી પરણેલી વહુઆરુ ગામ બહારથી પાણીની હેલ લઈને આવતી હોય અને ગામમાં પ્રવેશતાં જ લાજ કાઢવા માટે એને સાડીનો છેડો તાણી ઘુંઘટ ઢાળવાનો હોય; પણ તેમ ના કરી શકતાં એ કેવી મુંઝવણ અનુભવે છે તે આ ચિત્રમાંથી સ્ફુટ થાય છે. ત્રણ જ પંક્તિઓમાં આ ખૂબ રમણીય ચિત્ર કવિએ દોર્યું છે. પણ જોઈ શકાય છે કે એમાં 'છેડો' શબ્દના શ્લેષ પર ઠીક ઠીક વજન પડેલું છે. એટલે કે એ શબ્દનું પંક્તિના ચમત્કારમાં ઘણું અર્પણ છે. આનાથી સ્હેજ વધુ અર્થચમત્કૃતિ જોવી હોય તો મનહર મોદીનું મુક્તક લઈએ :

દિલ તમોને આપતાં આપી દીધું,
પામતાં પાછું અમે માપી લીધું:
માત્ર એક જ ક્ષણ તમે રાખ્યું છતાં
ચોતરફથી કેટલું કાપી લીધું!

અહીં 'ચોતરફથી' શબ્દમાં કાવ્યની ચોટ રહેલી છે તે સ્પષ્ટ કરવું પડે એમ નથી.

ઉપરનાં તમામ ઉદાહરણોમાં જોવા મળે છે કે અમુક એકાદ શબ્દ આગળ તરી આવીને કે વાચકનું સહસા ધ્યાન ખેંચીને કાવ્યસૌંદર્ય સિદ્ધ કરતો હોય છે. અને એવી શબ્દૈકલક્ષિતામાં મોટે ભાગે પ્રાધાન્ય અર્થ કરતાં શબ્દનું જ જોવા મળે છે. આ પ્રકારની રચનાને ઊંચા કાવ્યના વર્ગમાં ભાગ્યે જ મૂકી શકાય. આથી સમજાય છે કે શબ્દમાધુર્ય કે શબ્દોની મનોહારિતા પ્રત્યે આપણું મન તરત જ આકર્ષાય છે, પરંતુ કાવ્યનું ખરું સૌંદર્ય તો સિદ્ધ થાય છે તેની અર્થસંપત્તિથી. શબ્દ ગમે એટલો સુંદર હોય પણ તેમાં અર્થનું ગૌરવ ના હોય તો તેનું કશું મૂલ્ય નથી. અને એટલે જ સુકવિ પોતાની કવિતામાં શબ્દ અને અર્થ બન્ને પ્રત્યે સમાન દૃષ્ટિ રાખી એ બેઉની એકસરખી માવજત કરતો હોય છે.

૨

ભાષાના શબ્દના બે અર્થો હોય છે એવો આપણો સામાન્ય અનુભવ છે. એને પ્રકટ અને ગૂઢ અર્થ તરીકે આપણે ઓળખીએ છીએ. પારિભાષિક રીતે કહીએ તો, એક છે વાચ્યાર્થ અને બીજો છે સૂચિતાર્થ. અંગ્રેજીમાં કહીએ તો

Straight meaning and suggested meaning. એક સાદો દાખલો લઈએ : 'અધૂરો ઘટ છલકાય.' આ કહેવતમાં સીધો અર્થ જોવા જઈએ તો એમ થાય છે કે પાણીનો ઘડો પૂરો નહિ પણ અધૂરો હોય તો છલકાઈ જાય છે. પણ આ કહેવત કહેનાર–સાંભળનારને જે અર્થ ઉદ્દિષ્ટ હોય છે તે જુદો જ છે, અને તે આ શબ્દોને આધારે, આ શબ્દ દ્વારા જ સૂચવાતો અર્થ છે. તે અર્થ આ પ્રમાણે છે: જે માણસમાં બહુ જ્ઞાન ન હોય તે વધુ બોલે. આ રીતે અર્થની જે પ્રતીતિ થાય છે તે કવિતામાં આનાથી ઊંચી કક્ષાની અને ક્યારેક ઘણી અઘરી પણ હોય છે. સીધા અર્થમાંથી આવા ગૂઢ કે ગર્ભિતાર્થની પ્રતીતિ થતી હોવાથી એને પ્રતીયમાન અર્થ તેમ જ એને પામવાની પ્રક્રિયાને વ્યંજનાવ્યાપાર તરીકે ધ્વનિવાદીઓએ ઓળખાવેલ છે. વ્યંજનાપૂર્ણ કાવ્યને ધ્વનિકાવ્ય એટલે કે ઉત્તમ કાવ્ય માનવામાં આવે છે. વ્યંજના કે ધ્વનિની ચર્ચા અત્રે પ્રસ્તુત નથી. કાવ્ય અંગે સૂચિતાર્થનું મહત્ત્વ સમજવાનો આપણો આશય છે. એ માટે પ્રહ્લાદ પારેખનું આ કાવ્ય જોઈએ :

બનાવટી ફૂલોને

તમારે રંગો છે,
અને આકારો છે,
કલાકારે દીધો તમ સમીપ આનંદકણ છે,
અને બાગોમાંના કુસુમ થકી લાંબુ જીવન છે,

ઘરોની શોભામાં,
કદી અંબોડામાં,
રહો છો ત્યાં જોઈ ઘડીક ભર હૈયું હરખતું,
પ્રશંસા કેરાં બે કદીક વળી વેણો ઉચરતું,

પરંતુ જાણ્યું છે,
કદી વા માન્યું છે,
શશીનું, આભનું, ક્ષિતિજ પરથી આવ્ય ઊતરતું ?
પ્રભાતે વાયુનું રસિક અડવું વા અનુભવ્યું !

ન જાણો નિંદુ છું.
પરંતુ પૂછું છું,
તમારા હૈયાના ગહનમહીં યે આવું વસતું ?
દિનાન્તે આજે તો સકલ નિજ આપી ઝરી જવું ?[3]

ઉમાશંકર જોષીએ પ્રહ્લાદ પારેખની કવિતાને યોગ્ય રીતે 'નીતર્યાં પાણી' તરીકે ઓળખાવી છે. ગાંધીયુગ પછીની એટલે અનુગાંધીયુગીય કવિતાના પ્રમુખ કવિઓ ગણાયા રાજેન્દ્ર-નિરંજન. પણ તેમની પહેલાં જ સૌંદર્યલક્ષી નવીન કવિતાનો ઉદય થઈ ચૂક્યો હતો. નવીન કવિતાનાં પ્રથમ પગરણ જોવા મળે છે પ્રહ્લાદ પારેખમાં.

આ કાવ્ય કવિનું ખૂબ લોકપ્રિય કાવ્ય છે. શબ્દશક્તિ, છંદલય, સમગ્ર અભિવ્યક્તિ તેમ જ રૂપસૌષ્ઠવની દૃષ્ટિએ રમણીય એવું આ કાવ્ય એના વાચ્યાર્થ જેટલા જ સુંદર સૂચિતાર્થને કારણે સંતર્પક બની રહે છે. વસ્તુતઃ વાચ્યાર્થ કરતાંય વધુ તો સૂચિતાર્થની ખૂબી કાવ્યના આકર્ષણને અનેકધા વધારી મૂકે છે.

બનાવટી ફૂલો પ્રત્યે કવિની આ ઉક્તિ છે; મર્મોક્તિ છે-બાગોમાંના ફૂલો સાથે પ્રારંભમાં બનાવટી ફૂલોને સરખાવીને કવિ તેમની પ્રસંશા કરે છે. કેટલીક બાબતોમાં એ સાચાં ફૂલો કરતાં ય ચડિયાતાં લાગે છે. પણ પછીના કવિના પ્રશ્નમાં એમની મર્યાદા છતી થાય છે. અને છેલ્લે તો 'હુ નિંદા કરતો નથી', એમ કહીને પણ કવિએ એવો પ્રશ્ન પૂછી નાખ્યો છે કે બનાવટી ફૂલોની નિંદા જ થઈ ગઈ ! અથવા એમનું ખરું વાસ્તવિક સ્વરૂપ પ્રકટ થયું.

કાવ્યના ચાર શ્લોકો ચાર ચાર પંક્તિના પાડ્યા છે. એવી એની બાહ્ય સંઘટનાને આંતરઆકૃતિ સાથે સંબંધ છે. પ્રથમ બે શ્લોકોમાં બનાવટી ફૂલોની પ્રશંસા અને બીજા બેમાં નિંદા છે. અને બન્નેમાં ય એ ભેયની ઉત્તરોત્તર

---

3 'બારી બહાર' પૃષ્ઠ ૪૮.

ચઢની જોવા મળે છે. વળી પહેલા બેમાં વિધાનો છે અને પછીનામાં પ્રશ્નો છે. આવી કાવ્યની રૂપરચનામાં કવિકર્મની લાક્ષણિકતા જણાય છે.

કાવ્યનો સીધો સરળ અર્થ જોઈએ તો, બનાવટી ફૂલોને પણ સાચાં ફૂલો જેવા જ રંગો ને આકારો છે અને એથી એને જોઈ ને પ્રસન્નતા અનુભવાય છે. વળી સાચાં ફૂલો કરતાં એમનું જીવન લાંબું છે.

એ ફૂલો ય ઘરની શોભા વધારે છે. ફૂલદાનીમાં ગોઠવાય છે તો ગૃહિણીના અંબોડામાં પણ શોભે છે. જેને જોતાં કવિહૃદય હરખાય છે અને પ્રશંસાનાં વચનો ઉચ્ચારી રહે છે.

આ બે શ્લોકમાં કવિએ અમુક શબ્દો દ્વારા જે વિશિષ્ટ અર્થાભિવ્યક્તિ કરી છે તે સમજીએ: 'કલાકારે દીધો આનંદકણ' અર્થાત્ ફૂલો બનાવટી છે. એમનામાં આનંદ ઉપરથી લદાયેલો છે - અંદરથી ફૂટી નીકળતો નથી. 'પ્રશંસા કેરાં વેણ' અર્થાત એ ફૂલોની પ્રશંસા કરવાનું મન થઈ જાય છે એમ કહે છે તેમાં વિપરીત વ્યંજના દ્વારા નિંદાનું જ સૂચન રહેલું છે.

વાતચીતની ઢબે કવિ આગળ ચાલે છે. કહેતા ન હોય જાણે કે 'તમે છો તો મજાનાં પણ-' પરંતુ એ ફૂલોએ કદી પણ ચન્દ્ર કે સૂર્યનો ઉદય જોયો—માણ્યો નથી કે નથી અનુભવ્યો વસંત ઋતુના વાયુનો માદક સ્પર્શ.

અને છેલ્લે સાચાં ફૂલોની ભાવના એ છે કે દિવસને અંતે ખરી જતાં પહેલાં પોતાનું સર્વસ્વ—એટલે સુગંધ અર્પીને કૃતાર્થ થવું. આ બનાવટી ફૂલોના હૈયામાં ઊંડે ઊંડે ય આવો કોઈ ભાવ છે? નથી, નથી—કવિના આવા પ્રશ્નોના ઉત્તર નકારમાં જ છે. કેટલીક વાર અમુક વાત સીધી રીતે કહેવાય નહિ કહી નહિ શકાય એટલે આવી જાતના પ્રશ્નો પૂછવામાં આવે છે. આમાં વિવેકની આગતની ભીંસ સિવાય કશું નથી. કવિ પણ અહીં કાવકાઈથી, સફાઈથી બનાવટી ફૂલોને આવા મર્મપ્રશ્નો પૂછીને તેમનું ખરું સ્વરૂપ ખુલ્લું પાડી દે છે.

હવે પ્રશ્ન એ થાય છે કે બનાવટી તો શું સાચાં ફૂલો પણ કવિની આ વાત સાંભળી—સમજી શકે એમ છે? તો શું કવિનું ભેજું ઠેકાણે નથી કે આ નિર્જીવ—જડ, ન-માનવ પદાર્થને સંબોધીને આવું સરસ ભાષણ કરે છે! ના કવિને પાકી ખબર છે કે ફૂલો એની કોઈ વાત સાંભળવાનાં નથી. કારણ કે કવિની આવા

તો માનવીની છે અને માનવીઓ જ એ ભાષા સાંભળે–સમજે તો કવિને જે કાંઈ કહેવાનું છે તે આપણને–માણસોને જ કહેવાનું છે. અને તો પછી બનાવટી ફૂલો એટલે બનાવટી માણસો–સજ્જન હોવાનો દંભ કરતા દુર્જનો, નહિ? બસ. આ દૃષ્ટિએ ફરીથી આખું કાવ્ય વાંચીશું તો એનો સૂચિતાર્થ પકડાઈ જશે. સમાજમાં સજ્જનો જેવા થઈને ફરતા દંભી દુર્જનો બધી રીતે સજ્જન જેવા જ દેખાય છે. પરંતુ તેમનામાં સજ્જનોમાં હોય છે એવી સમર્પણની, ત્યાગની અને પરોપકારની ભાવના નથી હોતી.

આમ, સારી કવિતામાં આવો સૂચિતાર્થ કે વ્યંગ્યાર્થ રહેલો હોય છે. પોતાના કાવ્યમાં આ રીતે વિશેષ અર્થનું સૂચન કરવા માટે કવિઓ અનેક રીતો અજમાવતા હોય છે. અહીં કવિએ દુર્જનોને દર્શાવવા જેમ બનાવટી ફૂલોનું આલંબન લીધું તેમ જ મુખ્ય વસ્તુને સુંદર રીતે પ્રકટ કરી આપવા માટે અનેક ગૌણ વસ્તુઓનો આશ્રય લેવામાં આવતો હોય છે. અન્યોક્તિ, રૂપક, રૂપકશ્રેણી, કોટી (conceit), રૂપકગ્રંથી (allegory), પુરાકલ્પન (myth), સંદર્ભસંકેત (allusion), વિરોધાભાસ (paradox), સમીપસ્થિતિ (juxtaposition) પ્રતીક (symbol), આદિ અનેક યુક્તિઓ (devices) દ્વારા કાવ્યમાં પોતાનું વિશેષ વક્તવ્ય કવિ રજૂ કરે છે. આમાંની કેટલીક યુક્તિઓ તો યુક્તિ ન રહેતાં અભિવ્યક્તિનું જ અંગ બની રહે છે. શબ્દાર્થના ચમત્કારથી સચોટ બનતી અને શબ્દના અર્થના જ પ્રભાવથી વાચકને મુગ્ધ કરતી કવિતાનાં થોડાંક ઉદાહરણો જોઈએ :

'મરીઝ'ની ગઝલનો એક જાણીતો શેર છે :

'જિંદગીના રસને પીવામાં કરો જલ્દી 'મરીઝ'
એક તો ઓછી મદીરા છે ને ગળતું જાય છે!'

['સ્વાતંત્ર્યોત્તર કવિતામાં']

માનવજીવન ટૂંકું છે એમાં રસના પ્રસંગો ઝાઝા મળતા નથી માટે મળે એ માણી લેવું એમ કહેવા માટે 'મદીરા' અને 'જામ'ના આલંબન કવિએ લીધાં છે. અને એથી અભિવ્યક્તિ સચોટ થઈ છે.

સીધું રૂપક રજૂ કરીને અર્થ સાધતું પ્રિયકાન્ત મણિયારનું આ મુક્તક નોંધપાત્ર છે.

'દિનરાતની કાવડ મહીં આ અંધ મારા શ્વાસને,
ઉચ્છ્વાસને—
ભાવિકેરાં તીર્થ કાજે લૈ જતું કેવું હૃદય શ્રવણ
જાણે શ્રવણ—'
['પ્રતીક'માં]

અહીં શ્રવણની કથાનો સંકેત, પુરાકલ્પન દ્વારા અર્થની સમૃદ્ધિ અને લાઘવયુક્ત રજૂઆત જોવા જેવાં છે.

ઘણીવાર ખૂબ જ સાદી વાણીમાં ગંભીર વાત કવિ કહી દે છે. એ વાણીની-શબ્દોની સાદાઈ ખરેખર છેતરામણી (deceptive) હોય છે. રોબર્ટ ફ્રોસ્ટનાં ઘણાં કાવ્યોમાં એ જોવા મળે છે.

'નઝીર' ભાતરીનો શેર જોઈએ :

'બાળકને એક બે-ની રજુઆત ના ગમે,
તો એને મારા સુખના પ્રસંગો ગણાવજો.'
['મધુવન'માં]

જીવનમાં સુખના પ્રસંગો અલ્પસંખ્ય જ મળ્યા છે તે દર્શાવવા કવિએ જે આલંબન લીધું છે–બાળકની રમતનું, તે કેટલું ઉચિત અને સમર્થ છે! અને રાજેન્દ્ર શુક્લનો આ શેર, જીવનમાં આવીને ચાલ્યા ગયેલા, ઝબકીને બૂઝાઈ ગયેલા કોઈ સુખના પ્રસંગનું કેવું પ્રતીકાત્મક દર્શન કરાવે છે!

'ભાલા સમું ચળક્યા કરે છે શૂન્યમાં,
અસ્તિત્વ એ ચાલ્યા ગયા અસવારનું.'
['કોમલ રિષભ'માં]

અગાઉની કાવ્યકૃતિના સંદર્ભસંકેત દ્વારા કાવ્યમાં અર્થની શોભા કેવી પ્રગટી શકે છે તેના દૃષ્ટાંતરૂપે દિનેશ કોઠારી રચિત 'મેલોડ્રામેટિક ક્લાઇમેક્સ' જોવા જેવું છે.

હારેલો
હાંફે વધારેલો
એક લટકતો સૂટ !

સૂટ સડક પર ચાલે
સૂટ સભામાં જાય
સૂટ સિનેમા જુએ
સૂટ કવિતા ગાય

લોકોને કૌતુક થાય
નગરલોક સહુ જોવા મળે
ખીજવે બાળક પૂંઠે પળે
નાગર સ્ત્રી તાળી દઈ હસે
"ધન્ય ગામ જ્યાં આ નર વસે,
કીધાં હશે પૂત વ્રત અપાર
તે સ્ત્રી પામી એ ભરથાર"

અનેક ચેષ્ટા પૂંઠે થાય
સૂણી સૂટ મનમાં અકળાય
તે
ક્રોસ ઉપર જઈ લટકે
પોતાને માટે.[૪]

શીર્ષક સૂચવે છે તેમ આ કાવ્યમાં કવિએ આજના મનુષ્યની કરુણતા, એના વ્યર્થ, પોકળ, હતાશ જીવનના વિચિત્ર ચિત્રણ દ્વારા વ્યક્ત કરી છે.

સૂટ અર્થાત્ સૂટ પહેરેલો માણસ. એ શ્રીમંત છે. એની સમીપસ્થિત (juxtapose) સુદામો–અને એના વિરોધાભાસમાંથી નીપજતી એની અભાવની નહિ, પણ સ્વભાવની અને એટલે જ Tragic નહિ, પણ Melodramatic કથા, ખરેખર તો દિનચર્યા–આ આખું ચિત્રણ વિચિત્ર જ છે ને ?

અહીં પ્રેમાનંદના 'સુદામાચરિત'ની પંક્તિઓ જ સીધી કવિ ઉપયોગમાં લે છે અને તે દ્વારા પરોક્ષ રીતે સુદામા તરફ નિર્દેશ કરીને સંદર્ભથી વક્તવ્યને સમૃદ્ધ કરે છે. ક્રોસનો સંદર્ભ પણ આ દૃષ્ટિએ વિચારવા જેવો છે.

---

૪ 'બૃહદ ગુજરાતી કાવ્યપરિચય'–ભાગ–૨–પૃ. ૧૯૦

આમ, અહીં શબ્દની વિવિધ અર્થચ્છાયાઓ, અર્થછટાઓનો અનુભવ થાય છે તેમ કાવ્યની વિશિષ્ટ ટેકનિકનોય પરિચય થાય છે.

૩

શબ્દનો શબ્દકોશમાં આપ્યો હોય છે એ જ અર્થ કવિતામાં થતો નથી. કારણ સ્પષ્ટ છે કે કવિ શબ્દના જાણીતા અર્થ પાસે કામ લેવા ઉપરાંત, એમાં પોતાના વિશિષ્ટ સંકેતો ઉમેરે છે. કાવ્યમાં પ્રયુક્ત શબ્દ, એની આસપાસના શબ્દોના તેમ જ સમગ્ર કાવ્યના સંદર્ભે, અર્થસમર્પણ કરતો હોય છે. આથી કવિતા શબ્દનો અર્થ તેના જે તે કાવ્ય પૂરતો પોતાનું આગવું વ્યક્તિત્વ ધારણ કરે છે. એવાં વ્યક્તિત્વવાળો શબ્દાર્થ જ સમર્થ હોય. ન્હાનાલાલ જેવા શબ્દના નાદસૌંદર્ય પર વધુ ઝોક આપનાર તેમ જ ક્યારેક શબ્દાળુ (verbose) બની જતા કવિમાં કેટલાંક ભવ્ય ચિત્રો અર્થના સામર્થ્યમાંથી નીપજતાં જણાય છે.

'વર્ષો સહસ્ર કૂદતાં મૃગલાંની ફાળે',

કે

'ચાંદનીએ ચીતર્યા સમીર'

જેવી યાદગાર પંક્તિઓ જેવું જ 'તાજમહાલ'ની નીચેની પંક્તિઓનું ધારદાર વક્તવ્ય એમના અર્થવૈભવની સાક્ષી પૂરે છે :

અહો મહાકાલની વાસુકિફેણા
હા! સર્વભક્ષી યમની ય દંષ્ટ્રા!
તથાપિ મૃત્યુ રસનાં નથી, નથી,
સૌંદર્ય ને સ્નેહ અજીત મૃત્યુથી.

પણ ન્હાનાલાલ જેવા કવિઓએ જ લાલિત્યના લોભાર્થે શબ્દો કેવા ઘડ્યા છે! 'આંખ'નું 'આંખડી' તો ઠીક, 'આંખલડી' તેમ જ એવા જ 'પાંસલડી'ને 'કુંજલડી'. તો 'સમાન'ને બદલે 'સમોવડી'. આવા શબ્દપ્રયોગોમાં સ્પર્શને સહન કરવું પડે છે. બીજી બાજુ બ. ક. ઠાકોર જાણે કે ન્હાનાલાલના જ પ્રત્યાઘાતમાં હોય એમ શબ્દોના નાદતત્ત્વને સદંતર અવગણતા લાગે છે. નવા શબ્દો ભાષામાંથી એમનું અલિપ્ત વ્યક્તિત્વ છતું થતું જણાય. દા. ત., 'મુક્તાતુરણ', 'કુક્કુરે', 'ઝૌરણું', 'અભેપાન' વગેરે. આ પ્રકરણના આરંભે ટાંકેલી એમની પંક્તિઓમાંના આવા કેટલાક શબ્દો પણ જોવા જેવા છે. ઠાકોર 'લઉં'ને બદલે 'લૌં' તથા

'પ્રયત્ન કરું'' ને બદલે '-પ્રયતૂં' શબ્દ યોજે છે તેમાં કરકસરનો આશ્રય જણાય છે. નવીનોમાં રાજેન્દ્ર શાહ જેવા 'ગુંજરતો', 'સ્વર્ણિમ', 'પાવસહેલી' જેવા શબ્દો લઈ આવે છે તેમાં અર્થ કરતાં વિશેષ નાદસૌંદર્ય તરફ લક્ષ જણાય છે. હસમુખ પાઠક 'વસંત' ઉપરથી 'વસંતેલાં' એવો કાવ્યાત્મક શબ્દ ઘડી કાઢે છે. આવા દાખલાઓ આપણી કવિતામાં ઘણા[૫] અને તેમાંય નવીનતમ–એટલે છેલ્લા દાયકાની કવિતામાંથી તો પુષ્કળ મળી આવે તેમ છે. નવા શબ્દો ચલણી બનાવવાનો શોખ કવિ પાસે ભાષાની ખિચડી રંધાવી દે એવું પણ બને. તેમ છતાં કોઈ પણ ભાષાના વિકાસમાં, તેની અભિવ્યક્તિક્ષમતાની વૃદ્ધિમાં તેના કવિઓનો ફાળો અવશ્ય વિશેષ હોવાનો, કારણ ભાષાની શક્તિનું પૂરેપૂરું પ્રાકટ્ય જ થાય છે કવિતામાં.

કોઈ કોઈ કવિઓની વાણીનો–તેમના શબ્દવૈશિષ્ટ્યનો પ્રભાવ ઠીક ઠીક પડે છે અને તેના અનુકરણો અપ્રધાન કવિઓ (lesser poets) કરતા હોય છે. આથી જ ઘણીવાર કેટલાક શબ્દપ્રયોગો ફેશનરૂપ બની જાય છે ને અર્થની કોઈ વિશેષ મુદ્રા વિના પણ પ્રયોજાયે જાય છે. જેમ કે, છેલ્લા દાયકાની કવિતામાં 'ટેરવાં', 'આંગળાં', 'રસ્તો', 'યોનિ', 'પડછાયા' વગેરે અનેક શબ્દો કોઈ વિશિષ્ટ સંકેત વગર અનેક કવિઓની કૃતિઓમાં આ રીતે જ વપરાતા જોવા મળ્યા છે.

શબ્દના અર્થને જ લગતી એક મહત્ત્વની વાત અત્રે એ કહેવાની છે કે શબ્દરચનાની અમુક ચોક્કસ રીતિમાંથી કવિતાની બાની (diction) નીપજે છે. કવિતાની કોઈ ખાસ બાની હોવી જોઈએ એવો આગ્રહ કેટલાક કવિ–વિવેચકોએ ભૂતકાળમાં રાખ્યો હતો. તો વર્ડ્ઝવર્થ જેવાએ ભાષાની સ્વાભાવિકતાની હિમાયત કરી હતી. કવિનો શબ્દાર્થ ઉચિત, યથાર્થ અને સમર્થ હોવો જોઈએ. બાકી કોઈ ચોક્કસ કાવ્યાત્મક ભાષા (poetic language) હોય છે એવું કશું નથી. આપણા સમયમાં એલિયટ જેવા કવિઓએ તો, એથી ઊલટું, બધા જ પ્રકારના શબ્દો અર્થને નજર સમક્ષ રાખીને જ કવિતામાં યોજ્યા છે.

શબ્દમાધુર્ય જળવાય અને તે સાથે શબ્દની અર્થસમર્પણની શક્તિનું પણ પૂરું ધ્યાન રખાય અને પરિણામે ઊંચું કાવ્યત્વ સિદ્ધ થાય એ ઘટના આમ તો વિરલ જ ગણાય. રમણીય અર્થનું પ્રતિપાદન કરતા શબ્દની માધુરીવાળું એક ગીત આનું ઉદાહરણ પૂરું પાડે છે. કવિ છે ભાનુપ્રસાદ પંડયા.

૫ આપણા કવિઓએ શબ્દો સાથે છૂટ લઈ કરેલા દૂષિત શબ્દો, શબ્દપ્રયોગોની વિસ્તૃત નોંધ રામપ્રસાદ બક્ષીના 'વાઙ્મય વિમર્શ'માં 'નિરંકુશા : કવયઃ' એ લેખમાં જોવા મળશે.

દુનિયા અમારી

દેખ્યાનો દેશ ભલે લઈ લીધો, નાથ !
  પણ કલરવની દુનિયા અમારી !
વાટે રખડ્યાની મોજ છીનવી લીધી
  ને તોય પગરવની દુનિયા અમારી !

કલબલતો થાય જ્યાં પ્હેલો તે પ્હોર
  બંધ પોપચામાં રંગોની ભાત !
લોચનની સરહદથી છટકીને રણઝણતું
  રૂપ લઈ રમજે શી રાત !
હલકાએ હલકાએ મ્હોરતા અવાજના
  વૈભવની દુનિયા અમારી !

ફૂલોના રંગો વિસરાઈ ગયા, જાળવતી
  નાસા આ સામટી સુગંધ !
સમા સમાના દઈ સંદેશા લ્હેરખી
  અડક્યાનો સાચવે સંબંધ !
ટેરવાંને તાજી કૈં ફૂટી તે નજરુંના
  અનુભવની દુનિયા અમારી ![૬]

ભાનુપ્રસાદ છેલ્લાં આઠ દશ વર્ષમાં કવિતા લખનારાઓમાંના એક છે. કવિતામાં સૌંદર્યલક્ષિતાની યુગયુગે સાધના કરતા કવિવર્ગના પ્રતિનિધિ જેવા એ છે અને એટલે જ એમને સુન્દરમ્, પ્રહ્લાદ, રાજેન્દ્ર શાહ અને બાલમુકુન્દના ગોત્રના કવિ કહી શકાય.

આ ગીત ખૂબ જ પ્રાસાદિક છતાં અર્થગૌરવવાળું છે. 'દુનિયા અમારી'માં 'અમારી' એટલે અંધોની, દૃષ્ટિહીનોની. કોઈ અંધજનની ઉક્તિરૂપ આ ગીતમાં દૃષ્ટિ વિના જગતનો—દૃશ્ય ભૌતિક જગતનો અનુભવ કેવો ને કેટલો હોઈ શકે તે કવિ પહોંચે છે.

---

૬ 'અરોમાડ' પૃ. ૭૮.

દર્શન નથી એટલે શ્રવણ સતેજ બને, બનાવવું રહ્યું. એટલે જ, પહેલી પંક્તિમાં જ કહ્યું છે: દેખ્યાનો દેશ હે નાથ (ભગવાન) તમે ભલે લઈ લીધો પણ કલરવ અર્થાત સુંદર અવાજની આખી દુનિયા તો અમારી પાસે રહી છે ને! આરંભની ઉક્તિમાં તેમ જ આખા કાવ્યમાં શુભદર્શનનો–આશાવાદનો અભિગમ છે. પરિતોષની ભાવના પણ એમાં વાંચી શકાય. જોવાય નહીં એટલે વાટમાં યથેચ્છ રખડી ન શકાય પણ ધીમાં પગલાં પાડી શકાય, તે પગરવની દુનિયા અમારી પાસે રહી. આગળ દૃષ્ટિ ગુમાવવા છતાં દુનિયાનું કેટલું બધું રસવસ્તુ એ માણી શકે છે તે જણાવે છે.

ગીતના એ અંતરામાં કવિએ પ્રકૃતિના સૌંદર્યનું પાન અંધજન કેવી રીતે કરે છે તે વર્ણવ્યું છે, એ વર્ણન સ્વયંસ્પષ્ટ છે. અર્થાભિવ્યક્તિની કેટલીક ખૂબીઓ જોઈએ: પ્હેલો પ્હોર કલબલતો થાય એમ કહેતાં પહેલા પ્હોરમાં પંખીઓના કલબલાટ–ગાન સાંભળે છે. દૃષ્ટિ નથી તોય લોચનની સરહદથી રાત જતી રહે છે ને બંધ પોપચામાં પ્રભાતના રંગો પ્રકટે છે. અને તે સાથે મ્હોરી ઊઠતા અવાજનો વૈભવ એ માનવી માણે છે. સુગંધ સંબધ જગાવે છે તેમ જ પવનની લ્હેરખી પણ એ સાચવે છે. એટલે કે સ્પર્શનો જ અનુભવ લઈ શકાય છે. આમ કવિએ પહેલા અંતરામાં શ્રવણેન્દ્રિય અને બીજામાં સ્પર્શેન્દ્રિય તેમ જ ઘ્રાણેન્દ્રિય કલ્પનની રચના કરી છે. અહીં કલ્પનોમાં ઇન્દ્રિયવ્યત્યય પણ થાય છે. છેલ્લી પંક્તિના 'ટેરવાંને ફૂટતી નજર' એ પ્રયોગમાં અભિવ્યક્તિની એક તાઝગીભર છટા રજૂ થાય છે.

આમ જોઈએ તો દૃષ્ટિવિહીનતા જેવું કોઈ દુઃખ નથી. પણ દૃશ્ય દુનિયાથી દૂર રહી જતો આવો કોઈ સંતુષ્ટ આશાવાદી માનવી અભાવનો વિષાદ પ્રકટ કરવા કરતાં જે છે તેનો પ્રસાદ ગાઈ રહે છે અને બીજી કેટલી બધી દુનિયા એની પાસે છે, એની પોતાની છે તે દર્શાવે છે. પણ 'અમારી' શબ્દથી બોલનાર એના જેવા અનેક દુઃખિયાઓ આ દુનિયામાં છે એમ સૂચવે છે. જીવન પ્રત્યેનું નકારાત્મક (nagative) વલણ સુખને દુઃખમાં પલટી નાખે છે તેમ એથી વિપરીત વિધેયાત્મક (possitive) વિચારણા કે દૃષ્ટિબિંદુ દુઃખમાં સંતોષ, હળવાશ આપે છે એવું કવિનું વક્તવ્ય આ ગીતમાં ધ્વનિરૂપે રહેલું છે. એથી વિશેષ અંધજનના આલંબન દ્વારા આ વસ્તુ રજૂ કરીને કવિએ એ પણ દર્શાવ્યું છે કે જીવનની સાચી દૃષ્ટિ દૃષ્ટિવંતમાં નહીં એટલી દૃષ્ટિહીન માનવીમાં છે. અથવા માણસના

સ્થૂળ ચર્મચક્ષુ ઓસરાઈ જતાં સૂક્ષ્મ આંતરચક્ષુ કેવાં–સૂરદાસની જેમ–ઊઘડી જતાં હોય છે!

કાવ્યમાં પ્રાસ, વર્ણસામ્ય અને લય–લાલિત્યથી આવતી શબ્દના અવાજની માધુરી તો જોઈ શકાય છે પણ તે સાથે અર્થનો આવો ગહરાઈ-ભર્યો અનુભવ થાય છે.

કવિનો શબ્દ આવી રીતે અવાજ અને અર્થ બન્નેમાં સમતોલ, સમુચિત અને આકર્ષક હોય એ ઇષ્ટ સ્થિતિની દરેક કવિતારસિકને આકાંક્ષા–અપેક્ષા હોય છે અને એટલે જ, જયદેવ કે ભારવિ કરતાં કાલિદાસની કવિતાનાં કામણ ન્યારાં જ રહે છે.

○

૫ શબ્દનાદ

કવિતામાં શબ્દ અને અર્થ અલગ હોતા નથી. તોપણ કવિઓ અને કાવ્યજ્ઞોએ એ બન્ને તરફ વખતો વખત ઓછુંવત્તું ધ્યાન આપ્યું છે ખરું. શબ્દ-અર્થના પ્રાધાન્ય વિશેની વિભિન્ન દૃષ્ટિની અસર સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં તો કાવ્યની વ્યાખ્યા પરત્વે પણ થયેલી જણાય છે. અલબત્ત, 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्' એ ભામહનું વચન કાવ્યવિચારણામાં કોઈ ને કોઈ રૂપે બહુમાન્ય થયેલું છે. એ જોતાં શબ્દ અને અર્થ બન્નેના સહિતપણાનો કાવ્યમાં સ્વીકાર થયો કહેવાય. અહીં શબ્દ એટલે શબ્દનું બાહ્યરૂપ-અવાજ કે નાદ એમ અભિપ્રેત છે. અર્થહીન શબ્દનું કાવ્યમાં ભાગ્યે જ સ્થાન હોઈ શકે. ખરું જોતાં કાવ્યગત શબ્દ હંમેશાં સાર્થ જ હોવાનો; એટલે ભાર મૂકાય છે તે શબ્દ કે અર્થના સૌંદર્ય પર. સાચો કવિ શબ્દ કે અર્થ એમાંથી એકેના સૌંદર્યને અવગણતો નથી.

અર્થથી જુદો એવો અવાજનો ગુણ પણ શબ્દમાં રહેલો છે એ હકીકતે 'the music of words' જેવી ઉક્તિ ઉપજાવી છે. આના પરિણામે શબ્દ-સંગીતના પ્રયોગો થતાં અર્થની પરવા ન કરતી એવી 'ગાવાલાયક કવિતા' પણ રચાઈ. એવા પ્રયોગો નિષ્ફળ જ ગણાય. કેમ કે શબ્દના અવાજને તેના અર્થથી છૂટો પાડી શકાય નહીં. શબ્દોની સારી ગોઠવણી-સુયોજિત પદાવલિ શ્રવણરમ્ય હોઈ શકે. અમુક શબ્દો બીજા શબ્દો કરતાં ઉચ્ચારણમાં સરળ હોય છે, સુખદ હોય છે. સુંદર શબ્દ-લયથી સર્જાતું નાદમાધુર્ય આહ્લાદક હોઈ શકે. પરંતુ કેવળ નાદસૌંદર્યથી કાવ્ય સિદ્ધ થતું નથી. આ સત્ય onomatopoeic કવિતા પર વારી જતી વખતે પણ વીસરવા જેવું નથી. કાવ્યના શબ્દો, પંક્તિ-ખંડો કે પંક્તિઓનું સ્વેચ્છાએ પૃથક્કરણ કરી, શબ્દસૌંદર્ય દર્શાવી, કવિનું મૂલ્યાંકન કરનારા વિવેચકો ય છે. કાવ્યના સમગ્ર સંદર્ભને લક્ષીને થતું એવું પૃથક્કરણ કાવ્ય સમજવામાં મદદરૂપ થાય છે. પરંતુ આખરે તો એ જ જોવાનું રહે છે કે કવિતાના શબ્દનું નાદતત્ત્વ જે તે કૃતિના રસાસ્વાદમાં કેટલું ઉપકારક છે.

શબ્દના અવાજનો ગુણ મહત્ત્વનો છે અને સમુચિત શબ્દ યોજતા કવિઓ તેને જાણે છે. 'No poet of the first rank strikes us as having had a poor ear.' છતાં કવિનો કર્ણપ્રિય શબ્દ હૃદયસંતર્પક પણ હોય એ આવશ્યક છે. શબ્દના નાદતત્ત્વનો લાભ કવિ કઈ રીતે લે છે એ તો એના કવિકર્મના કૌશલ પર અવલંબે છે. પ્રાસ, વર્ણસગાઈ, શ્લેષ, યમક, લય—આ બધાંમાં એ શબ્દનો કેવો કસ કાઢે છે તે પરથી તેની કર્ણેન્દ્રિયનો ખ્યાલ આવી શકે. ક્યારેક છંદની કે લયની માંગ પ્રમાણે તો ક્યારેક અર્થને અનુસરી, શબ્દોના અવાજનાં પરસ્પર અનુસંધાન સાધી કાવ્યમાં ચમત્કૃતિ લાવવામાં આવે છે. શબ્દોની અમુક પ્રકારની યોજનાથી એકના એક છંદ કે ઢાળમાં દ્રુત કે વિલંબિત ગતિ પણ લાવી શકાય. આવી શબ્દ નાદની તમામ ક્ષમતાઓ ધારતું ન હોવા છતાં, રમણિક અરાલવાળાનું નીચેનું કાવ્ય તેની કેટલીક શક્યતાઓ પ્રકટ કરે છે :

દર્પણે

બળ્યા મુજ દીદાર, શું મુખ નિહાળું હું દર્પણે !
ન માંસલ જમાવટો, રુધિરલાલિમા, ને નથી
છટા મધુરતા સુહાસતણી છાંટનો ભાસ, વા
નથી તનમનાટ તેજ તલસાટ તારુણ્યનાં.

વિશાળ સમભાવજન્ય સુરખી ન સૌજન્યની,
વશીકરણ ના વશીકરણ વિશ્વનાં કાંતું,
કહીં મુખરણે પછી વિરલ તોષની શાહ્ણી !
બળ્યા મુજ દીદાર, શું મુખ નિહાળું હું દર્પણે !

તહીં વિરલ છે વ્યથા, વિરલ ના કશું તેહની,
—ગુરુની મધુરી જ્યાં બધિર ઊમ દૃષ્ટિ સમી;
—રહે સતત મૈત્રીની અતલ આત્મનૈરાશ્યના .
સમુદ્ર પર બાંધતા; સબળ સેતુ સૌહાર્દના.

ન કેવળ જ દેહ કિંતુ દિલના ય એ દર્પણે
નિહાળીશ, ધપીશ ને જપીશ આત્મના તર્પણે.

—રમણિક અરાલવાળા[1]

---

૧ 'પ્રતીક્ષા' પૃ. ૩૮

જોશીની અને નવીનતર કવિતાને સાંકળતી વચગાળાની નાનકડી કવિ પેઢીના અરાલવાળા એક સારા કવિ છે. શબ્દોની માવજત અંગેની સાચા કલાકારની શોભારૂપ સમજ અને સભાનતા એમનામાં છે. છંદસિદ્ધિ સાથે પંક્તિઓમાં શબ્દોની આંતરિક ગતિ જાળવવાની એમની શક્તિ 'પ્રતીક્ષા' નાં ઘણાં કાવ્યોમાં દેખાય છે. એથી ઉમાશંકર જોશીએ કવિને 'શબ્દના કસબી' કહ્યા છે તે યોગ્ય જ છે. 'પ્રતીક્ષા' નો પ્રવેશક પ્રત્યેક કાવ્યરસિકે મનનપૂર્વક વાંચવો જોઈએ. ગુજરાતી કવિતાસંગ્રહોના ગણ્યાગાંઠ્યા ઉત્તમ પ્રવેશકોમાંનો એ એક છે અને એને વિવેચક ઉમાશંકરની શક્તિનો પૂરેપૂરો લાભ મળ્યો છે. સમર્થ કવિવિવેચકની આવી ઉલટભરી પ્રસ્તાવના અને સુંદર ટિપ્પણ મેળવનાર અરાલવાળા સદ્ભાગી ગણાય.

અભાવની વ્યથાને અતિક્રમીને બહાર આવતી પુરુષાર્થની ખુમારીનો સચ્ચાઈભર્યો તરવરાટ આ કાવ્યમાં ધબકે છે. દેહસૌંદર્ય તો સર્જનહારે અર્પ્યું તે ખરું, એ મનુષ્યના હાથની વાત નથી. આંતરસત્ત્વ માણસ જરૂર કેળવી શકે. એવું હૃદયસૌંદર્ય ખીલવવાની ઝંખના જ જીવનની સફરમાં કવિનું પ્રેરક બળ બને છે. 'ધપીશ ને જપીશ આત્મના તર્પણે.'

બળ્યા મુજ દીદાર, શું મુખ નિહાળું હું દર્પણે!

—આ ઉદ્ગાર કેટલો સાહજિક છે. દેહસૌષ્ઠવ, છટા, મધુરતા કે યૌવનનો તલસાટ કશું જ નથી. એ તો ઠીક, સૌજન્ય કે વશીકરણ પણ નથી કે કંઈ સંતોષ લેવા જેવું લાગે. પછી દર્પણમાં મુખ શું નિહાળવું! દર્પણમાં જોતાં તો એ મુખ પર છવાએલી વ્યથા જ દેખાય છે—પોતાના વ્યક્તિત્વમાં કંઈ કહેતાં કંઈ જ વિરલ નથી તેની વિરલ વ્યથા. એ વ્યથા જ ગુરુની દૃષ્ટિની જેમ પ્રેરણાદાયી બને છે. મધુરી છતાં બહારથી ઉગ્ર એવી ગુરુની દૃષ્ટિ એ ઉપમા તથા આત્મનૈરાશ્યનો સમુદ્ર ને સૌંદર્યનો સેતુ એ રૂપકો ભાવાભિવ્યક્તિને સબળ કરે છે. ઉપર મુખનું રણ અને તાપની વાદળીનાં રૂપક પણ ઉચિત (apt) છે. પરંતુ આપણે અહીં વિશેષપણે જોવાનું છે શબ્દના નાદનું તત્ત્વ. જેને, કવિતા વાંચતાં પોતાનો અવાજ સાંભળનાર વાચક સહેલાઈથી પકડી શકશે.

સોનેટબંધની પ્રાસયોજનાની કવિએ બહુ દરકાર રાખી નથી. વર્ણસગાઈ અને આંતરપ્રાસ તેનું સાટું વાળે છે. 'બળ્યા મુજ દીદાર...' એ પંક્તિનું —પુનરાવર્તન, પુનરાગમન કાવ્યની—કાવ્યના ભાવની આવશ્યકતાને લીધે જ થયું

છે. એ તરકીબ (device) નથી, એ પંક્તિમા 'ઉ'નું, બીજી, ત્રીજી ને પાંચમીમાં 'આ'નું પુનરાવર્તન અને ચોથી, છઠ્ઠી પંક્તિની વર્ણસગાઈમાં કવિની શબ્દસભાનતા જણાશે. સાતમી પંક્તિના 'કહીં' સાથે નવમી પંક્તિના 'તહીં'નો મેળ બેસાડવાનુંય કવિ ચૂક્યા નથી, પણ તેમ કરતાં 'ક્યાંથી'ના અર્થમાં "કહીં" શબ્દ વાપરવો પડ્યો! 'વિરલ' શબ્દ નવમી પંક્તિમાં બેઉ વખત લક્ષ્યવેધ કરે છે, છતાં તે સાતમીમાં કદાચ વેડફાઈ જાય છે. અંતરપ્રાસ માટે છેલ્લે "જંપીશ'નું 'જપીશ' કરવું પડ્યું પણ તેને ટિપ્પણકારની મંજૂરી મળી છે. ઉપમાબળે આગળ પડતી દશમી પંક્તિ છંદની દૃષ્ટિએ નબળી છે જ્યારે નાદનાં આંદોલનથી ચોથી, છઠ્ઠી અને નવમી પંક્તિમાં આવેલી શબ્દોની ગતિ જોતાં લાગે છે કે અહીં પૃથ્વી છંદ છટાથી અને કળવાશભર્યો પ્રયોજાયો છે.

૨

શબ્દના અવાજ ગુણનો ઉપયોગ દરેક કવિ પોતાની જરૂરિયાત મુજબ, પોતાની આગવી રીતે કરે છે. તેની સફળતાનો આધાર તેની શક્તિ પર છે. આગળ કહ્યું તેમ, કવિની કૃતિથી જ—પરિણામથી જ તેનું પારખું થઈ શકે. આ સંદર્ભમાં થોડાંક વધુ કાવ્યો તપાસીશું. શબ્દનાદ કવિકર્મમાં કેવો ભાગ ભજવે છે તે જુદાં જુદાં કાવ્યોમાં જુદી જુદી રીતે જોવા મળે છે. કવિ પોતાની રચનામાં શબ્દનાદનો કેવો ને કેટલો લાભ લે છે તે સમજવા માટે પ્રેમાનંદમાંથી એક દૃષ્ટાંત જોઈશું.

રાસલીલા—કડવું ૮૫મું

આનંદ-કંદ નંદ-નંદ રાગ, છંદ, રાગણી,
વેણુ વાએ, ગીત ગાએ, જગાવે અનુ જુવાનણી,
રૂપ સરસ, મેળ વરસ, રમે અંક લેઈ લેઈ
ગોપાળ-લાલ શરદ-કાળ રમે રાસ થેઈ થેઈ.

સ્વરૂપ શ્યામ, કોટિ કામ, વામદિશ સુંદરી,
ગોપી સાથ, મધ્ય નાથ, હાથ બે ગ્રહી ધરી,
કંદર્પ-દર્પ તર્પ નર્પ માંડે ખાંડે દેઈ દેઈ,
ગોપાળ-લાલ શરદ-કાળ રમે રાસ થેઈ થેઈ.

ઝમક તાળ, ખિજ-માળ રસાળ ગીત ભાખતી,
ભ્રમણ, નમણ, નેહે રમણ-રૂપ રુદે રાખતી;
અધર ડસે, ચીર ખસે, હસે તાળી દેઈ દેઈ,
ગોપાળ-લાલ શરદ-કાળ રમે રાસ થેઈ થેઈ.

ચિત્ત-ચોરટી, કો ગોરટી, કો શામળી સોહામણી;
કો મોહિની, મનમોહિની કટાક્ષ-કીકી કામની,
આલિંગન, રંભન, ચુંબન, રમણ-લીલા કવિ કહે કેઈ કેઈ,
ગોપાળ-લાલ શરદ-કાળ રમે રાસ થેઈ થેઈ.

—પ્રેમાનંદ[2]

પ્રેમાનંદના 'દશમસ્કંધ'માં રાસલીલાનું વર્ણન કરતું આ કડવું એના લાઘવને કારણે પદનું રૂપ ધારણ કરે છે. જો કે, એમાં ઊર્મિ કરતાં વર્ણનનું જ પ્રાધાન્ય છે. કવિનું પ્રયોજન રાસલીલાને શબ્દો દ્વારા સાકાર કરવાનું છે. એથી એ વિશિષ્ટ છંદોલય તેમ જ અંત્યાનુપ્રાસ, વર્ણાનુપ્રાસ ને શબ્દાનુપ્રાસ (યમક)નો આશ્રય લઈ શબ્દો પાસેથી ધાર્યું કામ કઢાવે છે કેટલાક શબ્દો તો કવિએ ચાહીચિંતવીને યોજ્યા છે ને તેથી અર્થને સહન પણ કરવું પડ્યું છે. (દા. ત., દર્પ, તર્પતર્પ વગેરે) તેમ છતાં ચિત્રો ઉપજાવવાની કવિનાની ને કવિની શક્તિ એની એ જ રહે છે. 'વેણુ વાયે ગીત ગાયે', 'વામદક્ષિણ સુંદરી' આદિ સુરેખ ચિત્રો સાથે 'અધર ડસે, ચીર ખસે, હસે તાળી દેઈ દેઈ' જેવું ગતિશીલ ચિત્ર પણ ધ્યાનપાત્ર છે. આની આગળ પાછળનાં કડવામાં આવતું આ જ પ્રસંગનું વિસ્તારી વર્ણન અહીં સંક્ષિપ્ત છતાં સચોટ બન્યું છે. તેમાં લાક્ષણિક પદ્યરચનાનો ય ફાળો છે. પોતાના ભાવુક શ્રોતાજનોને રાસના નર્તનનો સાક્ષાત્કાર કરાવવા આખ્યાનકવિએ લયની અદ્ભુત કીમિયાગીરી અજમાવી છે, લયમાં જ નૃત્યના તાલનું સ્વરૂપ પ્રકટાવ્યું છે ને શબ્દો-શબ્દો પ્રેમાનંદને શોધવા પડે? એકેએક પંક્તિના આંતરયમક ને પ્રાસ કવિના શબ્દવૈભવની સાક્ષી પૂરે છે.

આ પદની ધ્રુવકડીમાં આવતા 'થેઈ થેઈ onomatopoeic—અર્થાનુકારી શબ્દો છે. એનો અહીં કાંઈ અર્થ નથી પણ એના વડે નૃત્યની ક્રિયાને ઉચ્ચારબદ્ધ કરી શકાઈ છે. એવા શબ્દો રામનારાયણ પાઠક નોંધે છે તે પ્રમાણે 'ભાષા અને અવ્યક્ત અવાજની સીમા ઉપરના છે...અને કાવ્યમાં તેનું સ્થાન પણ વિરલ છે.'[3]

---

૨ ઉમાશંકર જોષી અને હરિવલ્લભ ભાયાણી સંપાદિત 'દશમ સ્કંદ-૨' પૃ. ૩૦.

૩ 'કાવ્યની શક્તિ' પૃ. ૪૯.

પ્રેમાનંદના પદની સરખામણીમાં, અર્વાચીન કવિ પિનાકિન્ ઠાકોરના નીચેના ગીતમાં શબ્દનાદનું સ્વરૂપ કેવું બદલાય છે તે એનું મોટેથી પઠન કરવાથી સમજાશે.

મન નાચે

મન મારું નાચે થનક થેઈ થેઈ,
ઝીણા તે ઘૂઘરા વાગે છુમક છુમ,
બોલે તા તોમ તેઈ તેઈ—
મન મારું૦

કિરણો અડે ને કંપી ઊઠે છે પોયણાં,
વાયુની લ્હેર વાય ફરકે ઉપરણાં,
ફૂલની ફોરમ લેઈ લેઈ—
મન મારું૦

ઘેલું ઘૂમે મારું અંતર આનંદમાં
ગીતો ગાતું એના મનગમતા છંદમાં,
પાગલ શું પ્રીત દેઈ દેઈ—
મન મારું૦[૪]

આ ગીત મનની આનંદમય સ્થિતિ–ગતિને નિરૂપે છે. એમાં મનનું નર્તન વર્ણવાયું છે અને તેમ કરતાં કવિએ મનને વ્યક્તિત્વ અર્પ્યું છે. વર્ણ્ય વિષયની ભાવસ્થિતિમાં તાત્ત્વિક ફેર નથી. પણ આલેખનમાં અહીં પ્રેમાનંદના સાદા કથનને સ્થાને વધુ કલાત્મકતા જણાય છે. પદ્યરચનામાં લયનું સ્વરૂપ બદલાય છે. પદ કરતાં ગીતના લયની ગતિ ઝડપી છે. સંગીત જાણનારને બેઉ રચનાઓના લયના જુદા જુદા તાલનો ખ્યાલ આવશે. શરૂઆતની પંક્તિઓમાં અહીં ઘણા અર્થાનુસારી શબ્દો, થનક થેઈ, છુમક છુમ, તા તોમ તેઈ આદિ, આવે છે. છેલ્લા શબ્દો જેનું સ્વરૂપ કવિએ લયમાં ઝડપ્યું છે તે તાલના બોલના છે. 'ફરકે ઉપરણાં', 'ઘૂમે...આનંદમાં' વગેરે ચિત્રો અહીં વધારે ગતિશીલ બને છે. ઉચ્ચારમાધુર્યને લક્ષીને યોજેલી શબ્દપસંદગી ભાવાનુકૂલ છે અને તે સંગીતતત્ત્વને જગાવે છે, જમાવે છે.

૪ 'આલાપ' પૃ. ૧૧૨.

ઉપરની બે ગેય રચનાઓથી ભિન્ન એવી રાજેન્દ્ર શાહની એક કાવ્યકૃતિ શબ્દનાદની વિશેષતા સમજવા માટે અવલોકીશું.

દાંપત્ય

ઘુઉ...ર ઘુઉ...ર ઘુર
ગળામાં ઘુટાય સૂર

ક્યારની રમે છે આંહિ
ઝરુખે કપોત જોડ.
પૂરાય કે જાગે એના
ક્ષણે ક્ષણ કોડ ?

અંગે જાણે આષાઢ બાદલ
ચાંચમૂળ શ્વેત
લીલી ડોક
લોચન ચરણ લાલ
અને ક્યાંક શ્યામ રેખ

પાંખે પાંખ
મળે
મુખે મુખ
અહીં તો એ અહીં ને
ત્યાં જાય તો એ જાય

એમની તે સંગ
જાણે ઝૂલણે ઝૂલે છે
છ યે ઋતુમંત કાલ

ઘુઉ...ર ઘુઉ...ર ઘુર
ગળામાં ઘુંટાય સૂર
તરસું છીપાય
તેમ
ઝાઝું તલસંત ઉર[5]

---

૫ 'શાંત કોલાહલ' પૃ. ૬૦.

રાજેન્દ્ર શાહની આ રચના પ્રમાણમાં શિથિલ કહી શકાય એવા મનહર છંદમાં છે. એમાં સંગીતની કવિતા નથી પણ કવિતાનું સંગીત છે. આગલી કૃતિઓનું આકારસૌષ્ઠવ કેટલેક અંશે દૃઢ પદ્યબંધને લીધે પણ હોય એમ લાગે છે. અહીં છંદ પરંપરિત છે એટલે જે આકારનિર્માણ થયું છે તે કેવળ શબ્દ-લયયોજના પર આધારિત છે. કાવ્યની આકૃતિ-દૃશ્ય નહિ, શ્રાવ્ય આકૃતિ દ્વારા આંતરિક સંવાદ દર્શાવીને, કવિએ દાંપત્યની સંવાદિતા વ્યંજિત કરી છે એમ કહી શકાય. કાવ્યના ભાવને પુષ્ટ કરે, ખુદ કાવ્યત્વને ઉન્નત કરે એટલી હદે શબ્દનાદનો કલાત્મક ઉપયોગ થયો હોય એવાં આવાં કાવ્યો ગુજરાતી કવિતામાં ઝાઝાં નહિ મળે. રાજેન્દ્રની શબ્દ-લયની સૂઝ અહીં પૂર્ણપણે ખીલી છે.

ઘુઉ…ર ઘુઉર ઘુઉ…ર
ગળામાં ઘુંટાય સૂર

—આ પંક્તિઓની વર્ણચમત્કૃતિ જ કોઈ ઓર છે. પ્રાસ—સીધા પ્રાસ કાવ્યમાં જૂજ છે. પરંતુ એવા થોડાક જ શબ્દો જડશે કે જેનો પ્રાસ ક્યાંક ને ક્યાંક ન જળવાયો હોય. જુઓ : ઘુંટાય/પૂરાય; કપોત/જોડ; નેન/રેખ; અંગ/સંગ લાલ/કાલ, જાય/છીપાય; ઋતુમંત/તલસંત—આમાંના ઘણા પ્રાસ આઘા આઘા છે છતાં કાવ્યબંધ એટલો સુશ્લિષ્ટ છે કે એકની સ્મૃતિ-છાપ ભૂંસાય તે પહેલાં બીજો આવે છે. આ ઉપરાંત, લોચન લાલ, ઝૂલણે ઝુલે જેવા વર્ણાનુપ્રાસ અને કેટલાક શબ્દોની પુનરુક્તિ પણ ધ્યાન ખેંચે છે. ક્ષણે ક્ષણ: પાંખે પાંખ, મુખે મુખ.

અહીં તો બે અહીં ને
ત્યાં જાય તો બે જાય.

—આ બે પંક્તિઓમાં 'ને', 'ત્યાં' સિવાયના બધા જ શબ્દો બેવડાયા છે—જાણે બે કબૂતર આમ તેમ રમતાં ન હોય! ને ઉપર એક શબ્દ આપણે બે વાર વાંચવો પડે છે: પાંખે-પાંખ મળે, મળે મુખે મુખ. એક જ ક્રિયાપદ 'મળે'—જાણે બે એક થયાં! આ યોજના કાવ્યની મધ્યમાં આવી હોઈ એનું સંવિધાનસૌંદર્ય પણ વધે છે. 'ઘુઉ…ર…ઘુઉ…ર'નું પુનરાવર્તન થાય છે છતાં ઉર તલસતું જ રહે છે. દરેક આવર્તન અહીં રમણીયતાનું પોષક છે તેથી મૂલ્યવાન છે, સાર્થક છે. આમ દાંપત્યની સંવાદિતા ને એકતાને કવિએ શબ્દલય-સંવાદ દ્વારા મૂર્ત કરી છે.

શબ્દના અવાજની-ઉચ્ચારણની આવી ઉપકારકતાને પ્રીછીને તેનો લાભ લેવાથી જ કોઈ કાવ્યકાર મોટો કવિ થઈ જતો નથી. પણ તેની અવગણના કે તેના પ્રત્યેની ઉદાસીનતા તો કોઈ પણ કવિને પરવડે નહિ—પછી તે ગમે તે સ્વરૂપ (form) ખેડતો હોય. સમર્થ કવિની સામે અન્ય સામગ્રીની જેમ, શબ્દનાદની ઉપયોગિતાની—તેનાં વિવિધ પ્રયોજનની અનંત શક્યતાઓ પડેલી છે. પ્રતિભાને કોઈ મર્યાદા નથી. એ ક્યારે શેમાંથી શું નીપજાવશે તે કોઈથી કહી શકાય નહીં.

કાવ્યને માણવા માટે પણ આ નાદતત્ત્વને જાણવું આવશ્યક છે. રામનારાયણ પાઠક કહે છે: "કાવ્યોપભોગ માટે શ્રુતિપરીક્ષા એ ખરી પરીક્ષા છે. વાંચતી વખતે પણ કલ્પનાથી આપણે કાવ્ય સાંભળીએ તો જ કાવ્યનો ઉપભોગ કરી શકીએ. અને જેના કાન જુદા જુદા વર્ણોના ઉચ્ચારોની અસર બરાબર પારખી શકતા હોય તે જ કાવ્યનો ખરો મર્મ સમજે. આ તત્ત્વ નહિ સમજાયું હોવાથી કવિતાશિક્ષણમાં, કવિતાવાંચનમાં, કવિતાપરીક્ષામાં તથા કવિતાની છૂટ ક્યાં લેવાય અને ક્યાં ન લેવાય તે સંબંધી ચર્ચામાં ઘણા ખોટા વિચારો પ્રવર્તવા પામે છે."[૬]

૩

અગાઉ આપણે જોઈ ગયા કે કવિનો શબ્દ અપરિવૃત્તિસહ હોય છે. કેમ કે તે પોતાના નિશ્ચિત સ્થાને દૃઢ થયેલો હોય છે. ભાષાના અસંખ્ય શબ્દોમાંથી કવિ અમુક જગ્યાએ અમુક જ શબ્દ વાપરે છે. જો શબ્દ સમર્થ હોય, કૃતકૃત્ય હોય, ઉચિત હોય તો તેને બદલી ન શકાય. એક શબ્દને બદલે બીજો પર્યાયવાચી શબ્દ મૂકવા જતાં કાવ્યનું વ્યક્તિત્વ જ જાણે કે ફરી જાય છે, કશુંક એવું થઈ જાય છે કે 'આ બરોબર નથી' એમ જ કહેવું પડે છે. મૂળ કાવ્ય જાણનારને તેનું (કોઈ પણ કારણે, કોઈ પણ રીતે) ફેરવાયેલું રૂપ અસુખકર લાગે છે, વરવું લાગે છે. આમ કેમ બનતું હશે ? કદાચ શબ્દના ગુણને લીધે જ. એ ગુણ તે અર્થ અને અવાજ. આ દ્વિગુણયુક્ત શબ્દ અથવા અર્થપ્રતિપાદક શબ્દ કવિ-પ્રતિભાને કારણે સ્વાભાવિક પણે જ યોગ્ય સ્થાને યોગ્ય રીતે ગોઠવાઈ જાય છે. ત્યાં સ્થિર થઈ જાય છે. પછી તે સ્થાનાંતર સહી શકતો નથી. પરિવૃત્તિ (exchange) પામેલો શબ્દ પોતાનું સામર્થ્ય, વૈશિષ્ટ્ય કે સૌંદર્ય ગુમાવી બેસે છે. કાવ્યગત શબ્દના આ સ્વરૂપને જ સાહિત્ય શાસ્ત્રીઓ શય્યા કે પાક કહે છે.

૬ 'કાવ્યની શક્તિ', પૃ. ૪૭.

આવો શબ્દપાક પણ કાવ્યની કસોટી ગણી શકાય. તેમ છતાં કવિનો શબ્દ હમેશાં અવિચળ જ રહે છે એવું નથી. શબ્દાંતર થાય છે. અને તે સૌને બધાં સંજોગોમાં અસહ્ય ન યે લાગે. બે દૃષ્ટાંતો જોઈશું. પહેલું પાઠાંતરનું : બાલમુકુન્દ દવેના ' ચાંદની ' કાવ્યની બે પંક્તિઓ મૂળમાં આમ હતી :

કપૂર પતલા આછી ગાઢી હસે મૃદુ ચાંદની,
પવન પર ય ધોળાં ધોળાં ખસે રૂપચોસલાં.

પોતાના કાવ્યસંગ્રહ ' પરિક્રમા ' માં એનો પાઠ ફેરવીને કવિ ' રૂપચોસલા' ને સ્થાને ' રૂપઆભલાં ' મૂકે છે. આ પાઠફેર ને તેથી બદલાયેલું રૂપ, અગાઉ કહ્યું તેમ, મૂળ વાંચનારને ખૂચે પણ ખરું. બીજા ભાષાંતરનાં દૃષ્ટાંત તરીકે ભવભુતિનો એક શ્લોક લઈશું :

(पृथ्वी)

झणज्झणितकङ्कणक्वणितकिंकिणीकं धनु-
र्ध्वनद्गुरुगुणाटनीकृतकरालकोलाहलम् ।
वितत्य किरतोः शरानविरतस्फुरच्चूडयो-
र्विचित्रमभिवर्तते भुवनभीममायोधनम् ॥[૭]

આનાં ત્રણ ભાષાંતરો ઉપલબ્ધ છે. પહેલું—

(કટાવ)

ઝણ ઝણણણ ઝંઝણ વાજે
કંકણ હાથે ધર્યાં તે સાથે

ઝીણા નાદ નીકળે નાની નાની
ઘુઘરી ઘમકે એવી રીતે

ઘોર ઘોષથી ગાજી રહેલું
ધનુષ ખેંચીને પણછના ટંકારવ

સાથે ઉંડામાંથી કરાલ કોલાહલથી
ગાજતા ધનુષથી

૭ ' उत्तररामचरितम् ' अंक : ६, श्लोक : १

છોડે સરરર શર બહુ,
ઉપરાઉપરી

પડે તડાકા, બેઉ વીર
શિર શિખા ઉછળે વીર ધ્રુજારે,

એમ યુદ્ધ આ વિચિત્ર ચાલે,
સપ્ત ભુવનમાં બીમ ભયાનક

રૌદ્ર વીરમય પળેપળે અધિકાધિક વધતું,
વધતું ચાલે—ઝણુંઝણણણ.

—મણિલાલ દ્વિવેદી

બીજું—

(પૃથિવી)

ઝણે ઝણણ ઘૂઘરી વિપુલ દોર તનૂ તનૂ કરે,
કરાલ કલશોર શો સમદ, મૌર્વિ અંતે ભરે,
ધનુષ્ય ભડ બે ધરે સતત ધાર શસ્ત્રો સરે,
વિચિત્ર રણ આ ખરે ભુવન બીતિકારી અરે !

—પદ્માવતી દેસાઈ

ત્રીજું—

રણે ઘૂઘરી કંકણે ઝણઝણંત એવું ધનુ,
કરે પણછ ને અણી વિપુલ ચંડ કોલાહલ;
શરો સતત વર્ષતાં, ફરકતી ઊડે ચોટલી;
વધે ભુવનમાં કરાલ અતિ યુદ્ધ આ અદ્દભુત.

—ઉમાશંકર જોશી

આ ત્રણેમાં ભાષાંતરની દૃષ્ટિએ છેલ્લું, તેના કર્તા વધુ સારા કવિ હોવાથી, ઉત્તમ છે. પણ ઝીણવટથી જોતાં, ત્રણમાંથી એકે માં મૂળ કાવ્યનું સૌંદર્ય સાંગોપાંગ ઊતર્યું હોય તેમ લાગતું નથી. રસસિદ્ધિની જેમ શબ્દસામર્થ્યની બાબતમાંય

કવિ ભવભૂતિ પ્રસિદ્ધ છે. અનુવાદમાં એના શબ્દનો અર્થ ઝિલાય છે એટલો પેલો શબ્દનાદ ઝડપાતો નથી. આથી સમજાય છે કે (વાચ્ય) અર્થના જેટલો જ (વાચક) શબ્દ પણ મહત્ત્વનો છે.

અર્થને વિશેષ ઉપકારક થાય એવું નાદમાધુર્ય બધા સારા કવિઓની જેમ સુન્દરમ્‌માં જોવા મળે છે. એક જાણીતું ઉદાહરણ નોંધીએ :

મને અંગે અંગે અણુ અણુ મહીં કો પરસતું
ગયું, એવા શૈત્યે ઝરમર રસો કો વરસતું
રહ્યું એવા જેવા મનુજ જગમાં ક્યાંય ન વસ્યા !
વસ્યા એ મીઠેરા રસ અમિત જ્યાં અમૃત-રસ્યા,
ત્યહીં મારાં હારાં ચરણ વળતાં તૃપ્ત-તરસ્યાં.

['યાત્રા 'માં]

શબ્દનાદ આ પંક્તિઓના સૌંદર્યવિધાનમાં કેટલો બધો ભાગ ભજવે છે ! અનુપ્રાસના વૈવિધ્યપૂર્ણ પ્રયોગ દ્વારા કાવ્યબંધ સુશ્લિષ્ટ અને મનોહારી બન્યો છે. 'આ તો શબ્દાલંકારની જ ખૂબી' એમ કહીને આ ચમત્કૃતિનો છેદ ઉડાડી શકાય એમ નથી. વિશિષ્ટ શબ્દયોજના અહીં કાવ્યના ભાવને વધુ પુષ્ટ કરે છે, વેગીલો ને સહજગમ્ય બનાવે છે. અર્થાલંકારસજ્જિત કાવ્યસૌંદર્ય પણ, આ રીતે ઘણી વાર, શબ્દસંઘટનાથી વિશેષ હૃદ્ય થાય છે. દા. ત, ઉશનસની આ પંક્તિઓ :

અમારું મન એક ચાહતું અવકાશ યાત્રા ફરે,
ગ્રહેથી ગ્રહ, ઊર્ધ્વ ઊર્ધ્વંતર, દૂરનો મઘપી
ન હોય બસ સૂર્યમાળ થકી સૂર્યમાળે કપિ
વિરાટવિટપી નગોત્તરની રહી રહી ફરે !

['આર્દ્રા 'માં]

અલંકાર સ્વયં આસ્વાદ્ય હોઈ શકે છે એ અંગે મતભેદ સંભવે. પણ કાવ્યમાં તેનું સ્થાન જેવું તેવું નથી.

કવિતાનું કામ, અન્ય કલાઓની જેમ, સૌંદર્યનિર્માણ દ્વારા આનંદાનુભવ કરાવવાનું છે. તો એવી કવિકૃતિને જ કલાકૃતિ કહીશું જે સૌંદર્યસંપન્ન હોય, આહ્‌લાદકારી હોય. ત્યારે સમગ્ર કાવ્યવિચારણાનો પ્રાણપ્રશ્ન આ જ હોવો જોઈએ કે કોઈ પણ રચનાને સૌંદર્ય અર્પનારું તત્ત્વ કયું ? આનો સરળ અને સર્વસ્વીકૃત ઉત્તર સહેલાઈથી નહિ મળે કદાચ છતાં, કાવ્યશાસ્ત્રે અનેક ઉત્તરો આપ્યા છે. તેમાંનો એક પણ સંપૂર્ણ નથી, અંતિમ નથી, અને એથી જ કાવ્યચર્ચાનો કોઈ અંત નથી.

શબ્દનું નાદતત્ત્વ જો અલંકારના ક્ષેત્રમાં આવતું હોય તો આપણે ત્યાં અલંકારનો તો, સૌંદર્યવિધાયક તરીકે જ નહિ, અમુક રીતે કાવ્ય તરીકે પણ સ્વીકાર થયેલો છે. અલંકારની વિકસિત વિભાવના મુજબ, અલંકાર કાવ્યનું બાહ્યાંગ નથી, આંતરિક તત્ત્વ છે. એ કેવળ ભૂષણ નથી, સ્વયં સૌંદર્ય છે. અલંકારસર્જન માટે કવિઓ કયારેક પૃથક્ પ્રયત્ન કરે છે છતાં અલંકાર કાવ્યનું કોઈ પૃથક્ તત્ત્વ નથી. 'અલંકાર કાવ્યમાં સંયોગ સંબંધથી નહિ પણ સમવાય સંબંધથી રહે છે.' આચાર્ય વામન અલંકારને જ સૌંદર્ય કહે છે : (सौंदर्यमलंकारः।) કવિના શબ્દનો વિશેષ તેના અલંકરણમાં જ પ્રકટ થાય છે. એટલે કે લોકોત્તર કવિવાણી અલંકૃતા જ હોય છે, વિશિષ્ટ જ હોય છે.[૧૦] આ જ વાત આચાર્ય કુંતકે ખૂબ ભારપૂર્વક જણાવી છે. તેમના મતે શબ્દ અને અર્થ બંને અલંકાર્ય છે. અને વક્રોક્તિ જ તે બંનેનો અલંકાર છે :

उभावेतावलङ्कार्यौ तयोः पुनरलंकृति ।
वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यभङ्गीभणितिरुच्यते ॥
('वक्रोक्तिजीवितम्' १–१०)

આ વક્રતા–વૈચિત્ર્ય કે વિચ્છિત્તિમાં એમણે કાવ્યસૌંદર્યના બધા જ પ્રકાર ભેદોને સમાવિષ્ટ કર્યા છે. અને એ વક્રોક્તિને એમણે કાવ્યનો પ્રાણ કહેલ છે. ભામહ, દંડિન્, ભોજ, આદિ આલંકારિકોએ પણ અલંકારનું ઉપર કહ્યું તેવું યથાર્થ સ્વરૂપ (અલંકારની અંતરંગતા) દર્શાવેલ છે. 'અલંકારની ચર્ચા અત્રે પ્રસ્તુત નથી, માત્ર એ જ કહેવું છે કે શબ્દનાદનું કેવળ અલંકાર તરીકેનું મહત્ત્વ પણ જેવું તેવું નથી.

૧૦ 'The language of poetry is the current language, hightend' —Hopkins.

શ્રાવ્ય શબ્દનું એથીયે વિશેષ મહત્ત્વ છે. કાવ્યમાં આવતો કોઇ શબ્દ એકલો અટૂલો હોતો નથી. એ અન્ય શબ્દો સાથે સબંધિત હોય છે. એ કારણે શબ્દના અવાજથી શ્રાવ્યસુભગતા સાથે લયાન્વિતિ પણ સધાય છે, છંદલય શબ્દના અવાજને આભારી છે. અવાજનાં બે સ્વરૂપ છે. એક સાહજિક અને બીજું સંબંધિત.[11] ઉચ્ચારણમાં 'ઈ' કે 'ઓ' અથવા 'ર' કે 'ચ' અવાજના સાહજિક ગુણભેદ છે. જ્યારે વજન, તીવ્રતા, માત્રા, આવૃત્તિ વગેરે અવાજના સંબંધિત પ્રમાણ-ભેદ છે. ઉદાહરણાર્થ જુઓ સુન્દરમ્‌ની આ પંક્તિ :

> ઢોલની ઢમક, ચાંદની ચમક,
>
> રંગની રેલંછેલો, હો !
>
> મનામણાં ને રીસામણાંના
>
> રંગની રેલંછેલા, હો !
>
> ['વસુધા'માં]

આ પંક્તિઓમાં 'ઈ' 'ઓ' 'ર' 'ચ' 'ન' 'મ' આદિના સહજ અવાજને લીધે માધુર્ય નીપજે છે અને એ જ અવાજના વજન માત્રાના ચોક્કસ નિયત પ્રમાણને લીધે પદ્યનો લય બંધાય છે.

શબ્દસૌંદર્યનું વર્ણન, વર્ષો પહેલાં, મરાઠી સાહિત્યમાં સંત કવિ જ્ઞાનેશ્વરે જેવું કર્યું છે તેવું કોઇએ ભાગ્યે જ કર્યું હશે. તેમણે કહ્યું છે કે રસાસ્વાદની પ્રક્રિયા શરૂ થતાં પહેલાં શબ્દોનું બાહ્યસૌંદર્ય રસિકજનના મન પર ભુરકી નાખે છે એ વાત અપરિહાર્ય છે. અક્ષરનું-શબ્દના બાહ્ય રૂપનું ય ઘણું આકર્ષણ હોય છે :

> बुद्धीचिया जिभा । चोलाचा न चाखतां गाभा ।
> अक्षरचियाभांबा । इंद्रिये नितो ॥

જ્ઞાનેશ્વરે શબ્દના રૂપ સૌંદર્ય, નાદસૌંદર્ય તેમ જ રસસૌંદર્યનું કાવ્યાત્મક વર્ણન વિવિધ ઉપમાનો યોજીને કર્યું છે.[12] શબ્દના રસનો લોભ કેવો છે! આવે

---

11 જુઓ : Theory of Literature' by Wellek and Warren -Chapter XIII.

12 મૂળનાં વધુ અવતરણો માટે તેમ જ વિસ્તૃત ચર્ચા માટે જુઓ : 'साहित्यमीमांसा' डॉ. रामचन्द्र शंकर वाळिंबे

કે કાનને પણ ઈર્ષા કરે છે. એનો આસ્વાદ લેવા માટે બધી ઇન્દ્રિયોમાં જાણે કે પરસ્પર સ્પર્ધા થતી હોય છે. શબ્દનો રસ એ આમ તો કાનનો વિષય છે. તો પણ જીભ કહે છે કે એ રસ તો અમારો જ છે :

ऐका रसाळपणाचिया लोभा ।
कीं श्रवणींचि होती जिभा ।
बोलें इंद्रियां लागे कळंभा ।
एक मेकां ॥

सहजें शब्द तरी विषो श्रवणा चा ।
परी रसना म्हणजे रस हा आमुचा ॥

શબ્દનું આવું કલાત્મક સૌંદર્ય કાવ્યમાં શાથી કેવી રીતે અને કેટલું સિદ્ધ થાય છે તેનો આધાર કવિ ઉપર છે, કવિકર્મ પર છે. કયો વિશિષ્ટ શબ્દ યોજવાથી સમગ્ર રચના એક અલૌકિક સૌંદર્ય પ્રાપ્ત કરશે એ કવિ પોતાની આગવી રીતે શોધી કાઢે છે. સાચા કવિને શબ્દની શોધ કરવી પડતી જ નથી. શબ્દ સ્વયમેવ એની સમક્ષ પ્રકટે છે. ઉત્તમ કાવ્ય કવિપ્રતિભાનો ચમત્કાર છે અને સહૃદય તેનું પ્રમાણ છે.

કવિતામાં શબ્દનાદના, શબ્દસૌંદર્યના કે માધુર્યના મહત્ત્વને સમજવા છતાં તે અંગે એક વાત લક્ષમાં રાખવી ઘટે છે. કાવ્યમાં શબ્દમાધુર્ય સધાય ને શબ્દનો અર્થ ગૌણ કે હીન બને કે પાછળ ધકેલાય તે યોગ્ય નથી. શબ્દમાધુર્યથી સારું કાવ્ય વધુ સારું થાય, અકાવ્ય કાવ્ય થતું નથી. વળી શબ્દમાત્ર કાવ્યના છંદલયને આધીન હોય છે એ ભૂલવું ન જોઈએ.



૬ કવિતા અને સંગીત

આ શીર્ષક એમ માનવા પ્રેરે કદાચ કે ચર્ચાનો વિષય કંઈક બદલાય છે અથવા એ જુદો વળાંક લે છે. પરન્તુ એવું નથી. વિવિધ કલાઓના પારસ્પરિક સંબંધ વિશે વિચારવાનું અત્રે શક્ય નથી, જરૂરી પણ નથી. પરન્તુ કવિતા વિશે વાત કરતાં સંગીતનું નામ લેવાતું રહ્યું છે, એક યા બીજા અર્થમાં, એથી એ એનું સગપણ સમજી લેવું જોઈએ.

શબ્દની ચર્ચામાં આપણે જોયું કે શબ્દના અર્થ જેટલો જ તેનો અવાજ પણ કવિતાને ખપનો છે. કાવ્યદેહના ઘડતરમાં આ અવાજ દ્વિવિધ કાર્ય કરે છે. એક બાજુએ શબ્દગત વર્ણોના સહજિક (inherent) ઉચ્ચારણ વડે તે કવિતાની વાણીને કર્ણપ્રિય બનાવે છે તો બીજી તરફ વર્ણોના સંબંધિત (relational) ઉચ્ચારણ વડે તેને વ્યવસ્થિત કરે છે. ઉચ્ચારણનું પહેલું રૂપ તે પ્રાસ (rhyme) અને બીજું તે લય (rhythm) પહેલાનું વિધાયક તત્ત્વ છે વર્ણસામ્ય અને બીજાનું વર્ણ-હ્રસ્વત્વ-દીર્ઘત્વ. જેમ વર્ણના સામ્યથી (ક્વચિત્ વૈષમ્યથી પણ), શબ્દાલંકારનાં સ્થૂળ ચોકઠાંમાં ક્યારેક ન બેસાડી શકાય એવા, અનેકવિધ પ્રકારે કાવ્યમાં શ્રવણરંજકતા આવે છે તેમ વર્ણના હ્રસ્વત્વ-દીર્ઘત્વથી લયની પણ અનેક કોટિ સર્જાય છે. લય છંદનું વિધાયક તત્ત્વ છે. નિયંત્રિત લય એટલે છંદ અર્થાત્ લય વગર છંદનું અસ્તિત્વ નથી, પરંતુ છંદ વગર લયનું અસ્તિત્વ હોય છે. અર્થાત્ અ-પદ્યમાં પણ લય—અનિયંત્રિત લય હોય છે ખરો.

તો શબ્દના અવાજથી કાવ્યનું કલેવર બંધાય છે એ કલેવર—કાવ્યબંધ (પદ્યબંધ નહિ) અંગે બે વાનાં વિચારવાનાં છે : લયનું અનિયંત્રિત-નિયંત્રિત સ્વરૂપ એટલે કવિતા અને છંદ તથા લયની સાથે જોડાયેલી ગેયતા એટલે કવિતા અને સંગીત.

શબ્દસર્જિત પ્રાસ અને લય કવિતાનાં મહત્ત્વનાં ઘટક તત્ત્વો છે જેને અંગે 'શબ્દ માધુર્ય' 'લય માધુર્ય' જેવા પ્રયોગો કાવ્યવિવેચનમાં થતા સાંભળીએ છીએ. 'શબ્દસંગીત' એવી સંજ્ઞા પણ વારંવાર વપરાય છે. અગાઉ કવિતાના સંગીતનો ઉલ્લેખ મેં કર્યો છે. કાવ્યનું આ સંગીતતત્ત્વ જરા વધારે સ્પષ્ટતાથી સમજવું જોઈએ.

ઉપરાંત, કવિતા ગવાય છે, ગાઈ શકાય છે. એવી ગેય કવિતા કે સંગીતક્ષમ કવિતાની લખાવટ કંઈક જુદી હોય છે.[1] શબ્દના વર્ણમાધુર્ય પર તેમાં વિશેષ ધ્યાન આપવામાં આવે છે. અને તેનું રચનાવિધાન પણ વિશિષ્ટ હોય છે. એવી કવિતાનો એક ખાસ્સો મોટો અલગ પ્રકાર છે. આ સંગીતની કવિતા થોડીક વિચારણા માગે છે.

કવિતા સાથે સાચી ખોટી ગાયકી સાચી ખોટી રીતે સંકળાયેલી છે. કવિતા સાંભળવા માટે ઘણા માણસો કવિને 'કાવ્ય વાંચો' ને 'કાવ્ય ગાવ' એમ કહેતા હોય છે. કાવ્યવાચન અને કાવ્યગાન એ બે જુદી બાબતો છે. કાવ્ય વાંચવું એટલે કોઈ એક વિશિષ્ટ લઢણથી સ્વાભાવિક સાદે કાવ્યનું પઠન કરવું. અને કાવ્ય ગાવું એટલે કોઈ એક ઢાળમાં કે રાગમાં રીતસરનું કાવ્યનું ગાયન કરવું. ઉર્દૂમાં આને માટે અનુક્રમે 'શાયરી તહતમેં કહેના' અને 'શાયરી તરન્નુમમેં કહેના' એવા પ્રયોગ થાય છે. કાવ્યની રજૂઆત કરતાં, કવિસંમેલન કે મુશાયરામાં ઘણે ભાગે લાયક કવિઓ નહિ તેટલા ગાયક કવિઓ સફળ જાય છે. આ અંગે સંગીત અને કવિતાનો ભેદ જાણવો જરૂરી છે.

પ્રસંગવશાત્, આને લગતી જ બીજી એક બાબત તરફ પણ ધ્યાન દોરવા માગું છું. નિશાળોમાં ભણાવનારાઓને–અને વિશેષ તો એ ભણાવનારાના નિરીક્ષકોને મન કાવ્યગાનનો ભારે મહિમા છે કલાપીના 'રે પંખીની ઉપર પથરો ફેંકતાં ફેંકી દીધો.' જેવાં કાવ્યો રાગડા તાણીને ગાવાનો અનુભવ આ લખનારની જેમ ઘણાને યાદ હશે. અર્થ સમજ્યા વગર, ગાઈ–ગવડાવીને ગોખાવી મારેલી એવી કેટલીય પંક્તિઓ સાંભરતી હશે! કવિતા ન જ ગાવી જોઈએ એવો સિદ્ધાંત બાંધી ન શકાય, પરન્તુ કવિતા શિક્ષણમાં 'ગાયન' પર ભાર મુકવાનાં, ક્યારેક એનો દુરાગ્રહ સેવવાનાં માઠાં પરિણામ પણ જોયાં છે. કહેવાતા શિક્ષણશાસ્ત્રીઓને

---

૧ વિશેષ ચર્ચા માટે જુઓ: 'ગુજરાતી ગેય કવિતા' લેખક: રમણલાલ છો. મહેતા.

બાળકોના સર્વાંગી વિકાસ માટે કવિતાની સાથે સંગીતનું જ્ઞાન પણ તેમને આપવું જરૂરી લાગતું હોવું જોઈએ એ ગાઈને કવિતા ભણાવનાર સારો શિક્ષક ગણાય છે. એથી કવિતા ભણાવવાનું કપરું કામ જેને ફરમે લખાયું છે એવો શિક્ષક સંગીતનો કક્કો નથી જાણતો તો યે, સફળ નીવડવા માટે, બેસૂરા ઘાંટે કાવ્ય લલકારી જાય છે. તો વળી સારા કંઠની કુદરતી બક્ષિસ ધરાવનાર કોઈ શિક્ષક કાવ્ય બરાબર સમજાવ્યા વગર જ, તેના ગાનમાત્રથી વિદ્યાર્થીઓને મુગ્ધ કરી નાંખે છે. આ પ્રકારના શિક્ષણથી વિદ્યાર્થી નથી જાણતો સાચી કવિતા કે નથી જાણતો સાચું સંગીત. કવિતાની અધકચરી ને ખોટી સમજણ માટે આ પદ્ધતિ જ જવાબદાર ગણાવી જોઈએ. આ દિશામાં ય થોડો વિચાર કરવા જેવો છે.

પ્રસ્તુત વિષયનું નિરૂપણ ખરું જોતાં લેખ કરતાં ભાષણથી, પ્રત્યક્ષ દર્શન (demonstration)થી જ વધુ સારું થઈ શકે એમ હોવાથી બનતી ચોકસાઈ અને વિશદતા ખાતર અતિ પરિચિત દૃષ્ટાંતોથી કામ લેવું પડશે.

૨

કવિતામાં શબ્દ અને અર્થનું એક સરખું મહત્ત્વ છે. કાલિદાસે દર્શાવ્યા મુજબ શબ્દ અને અર્થનું ઐક્ય અર્ધનારીશ્વરવત્ છે આ હકીકતનું આપણે પૂરતું પ્રતિપાદન કર્યું છે. છતાં– "શબ્દ વિના અર્થનો આશ્રય નથી, વિવિધતા નથી, વિશિષ્ટતા કે ચોકસાઈ નથી. શબ્દની ગતિ વિના અર્થની ગતિ નથી; તેનું નિયમન નથી, આકાર નથી. વાસ્તે કાવ્યને શબ્દાર્થો તરીકે ઓળખીએ છીએ પણ અર્થ અને શબ્દ એમાં તારતમ્ય કરવાનું જ હોય તો કાવ્ય એ અર્થની કલા છે, શબ્દની નહિ"[૨]– અત્યારની ચર્ચાના સંદર્ભમાં, વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીનું આ વિધાન અત્યંત સૂચક છે ને મનનીય છે. 'સાહિત્ય મીમાંસા'ના પ્રાસ્તાવિક લેખમાં એમણે પોતે જ 'આ અભિપ્રાય ધ્યાનપાત્ર ગણાવો જોઈએ' એમ કહ્યું છે તે યોગ્ય છે.

હવે, કવિતાનું સંગીત વર્ણસંવાદ-શબ્દસંવાદમાં રહેલું છે અને તે છંદ-લયમાં જ વિશેષ શક્ય છે. ગદ્યમાં પણ લય હોય છે, જેની ચર્ચા આગળ કરીશું. પરન્તુ તે અનિયંત્રિત હોવાને કારણે તેમાં વર્ણોની–સ્વર વ્યંજનોની એટલી વ્યવસ્થિતિ નથી હોતી જેટલી છંદ-લયમાં હોય છે. એટલે અભ્યાસ કે ગદ્ય કૃતિને મુકાબલે

૨ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી અને છગનલાલ પરીખ સંપાદિત 'સાહિત્યમીમાંસા' પૃ. ૩૦૬.

પદ્યરચનામાં સંગીતતત્ત્વ વધુ જોવા મળે છે, કાવ્ય કેવળ પદ્યમાં જ હોતું નથી તેમ જ પદ્યમાં હોય તે બધું જ કાવ્ય હોતું નથી, કાવ્ય ગદ્યપદ્ય બન્નેમાં શક્ય છે. પરન્તુ શબ્દના અવાજ દ્વારા સર્જાતું 'શબ્દસંગીત' તો સવિશેષ પદ્યની જ નીપજ છે એમ કહેવું પડશે–'અનાથ શિશુની આંખમાં થીજી ગયેલા આંસુ જેવો ચન્દ્ર' એ સુરેશ જોષીના વાક્યને આપણે કાવ્ય કહીશું પણ એમાં–'ઊગ્યો પ્રફુલ્લ અમીવર્ષંણુ ચન્દ્રરાજ' એ ન્હાનાલાલની વસંતતિલકાની પંક્તિમાં અનુભવાય છે તેવું સંગીત નથી આથી વધારે, પદ્યમાંય અર્થ વગરનું હીન અર્થનું માત્ર શબ્દમાધુર્ય હોય તો તે કાવ્ય નથી, કવિતાનું સંગીત રાજેન્દ્ર શાહના 'દાંપત્ય'માં આપણે જોયું. એ કાવ્યનો—

ધુડિ......ર ધુડિ......ર ધુર
ગળામાં ઘુંટાય સૂર—

આ પંક્તિઓના શબ્દ બદલી આ પ્રમાણે લખી જોઈએ :

ધુડિ......ર ધુડિ......ર ધુર
ખળાંમાં ખુંદાય ચૂર—

આ માં સંગીત કાંઈક જળવાય છે. પણ અર્થ ? અર્થનું. કશું ઠેકાણું નથી. આ મુદ્દો સમજાવતાં, મિલ્ટનના 'Hymn on the morning of Christ's nativity'માંની કેટલીક પંક્તિઓને આ રીતે જ બદલીને પ્રો. એબરક્રોમ્બી કહે છે 'If poetry can exist in verbal music alone, some at least should be left; but as soon as the sense has gone, all has gone." એ પહેલાં તેઓ કહે છે : "... we can never be sure, from the music alone, that we are in the real presence of poetry. What does convince us of that is something in the *meaning* of words."[3] હકીકતમાં શબ્દ અને અર્થ અલગ નથી–તેમ છતાં ઉપર કહ્યું તેમ 'काव्य' એ અર્થની કલા છે.

—અને, સંગીત એ અવાજની–સ્વરની કલા છે. કવિતા અને સંગીતનો ભેદ સમજવા માટે અર્થ અને અવાજ એ બેમાં તારતમ્ય કરવું જોઈએ, કરવું

---

3 'Poetry : its Music and Meaning' P. 43-44.

પડે છે. આમ, વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીના વિધાનને આધારે વ્યાવર્તક લક્ષણ તપાસતાં કહી શકીએ કે કવિતામાં અર્થ પ્રધાન છે અને સંગીતમાં અવાજ પ્રધાન છે. અને એ બન્નેની, એ બન્ને કલાઓને વત્તીઓછી જરૂર પડે છે, અલબત્ત, બન્નેનો બન્ને કલાઓ પૂરતો લાભ લે છે, લેતી આવી છે. તેથી તેટલા પૂરતો કવિતા અને સંગીતને પરસ્પર સંબંધ છે.

કવિતા અને સંગીત બન્ને શ્રાવ્ય-શ્રવણ ભોગ્ય કલાઓ છે. બન્ને અવાજ પર આધારિત છે. અને કાલ પરિમાણમાં પ્રયોજાય છે. છતાં શુદ્ધ સંગીતને અર્થ વિના ચાલી શકે અને શુદ્ધ કવિતાને અવાજ વિના ચાલી શકે. આ સૈદ્ધાંતિક સત્ય છે.[૪] અર્થાત્ શુદ્ધ સંગીત એટલે નર્યું સંગીત કોઈ શબ્દરચનાની અપેક્ષા રાખતું નથી. તેમ શુદ્ધ કવિતા એટલે નરી કવિતા માત્ર શબ્દના અર્થ પર આધારિત હોઈ શબ્દના નાદમાધુર્યની અપેક્ષા રાખતી નથી. પણ વ્યવહારમાં કંઈક જુદું જ બને છે. કાવ્યને સગીત જોઈએ છે ને સંગીતને કાવ્ય જોઈએ છે. એટલે કે શબ્દને સ્વરબદ્ધ કરવામાં આવે છે ને સ્વરને શબ્દબદ્ધ કરવામાં આવે છે. કવિતામાં અવાજ (souud) નું તત્ત્વ અને સંગીતમાં સ્વર (tune) નું તત્ત્વ એ બેમાં સૂક્ષ્મ ભેદ રહેલો છે. પરંતુ તે અનુભવથી—એટલે કે શ્રવણથી જ સમજાય એમ છે. પદ્યનું સંગીત અને સંગીતની સુરાવટ એ બન્ને ભિન્ન વસ્તુઓ છે.[૫] લયને લક્ષીને જોઈએ તો પણ એકની એક ચીજના પઠનમાં અને ગાયનમાં સમયની દૃષ્ટિએ ફેર પડી જાય છે. સુન્દરમ્‌ના 'જાગે મોરી' એ ગીત ('યાત્રા' પૃ. ૧૭૧.)ની પહેલી જ પંક્તિ— 'જાગે મોરી આંખડી આખડી મધરાત'— વંચાય છે ત્યારે જેટલો સમય લાગે છે એથી ઘણો વધારે સમય એ ગવાય છે ત્યારે લાગે છે. છંદમાપમાં 'જાગે' શબ્દની ચાર જ માત્રા થાય છે, પણ

---

૪ 'Collaboration between poetry and music exists, to be sure; but the highest poetry does not tend towards music, and the greatest music stands in no need of words."

—Wellek and Warren

૫ "Musicality' in verse, closely analyzed, turns out to be something entirely different from 'melody' in music."

—Wellek and Warren

in 'Theory of Of Literature'

ગાયક એ સ્વરને લંબાવીને એની કેટલીય માત્રા બનાવી દેશે. આ ગીત ગવાતું સાંભળનારને આ વસ્તુ બરાબર સમજાશે. કવિ રાજેન્દ્ર શાહના જાણીતા ગીતની બે પંક્તિઓ જોઈએ :

'કેવડિયાનો કાંટો અમને વનવગડેથી વાગ્યો રે,
મૂઈ રે એની મ્હેંક કલેજે દવ ઝાઝેરો લાગ્યો રે.

['શાંત કોલાહલ'માં]

આ પંક્તિઓ જુદા જુદા રાગમાં જુદી જુદી રીતે ગાઈ શકાય છે.

આ વાત ફિલ્મ-સંગીતનાં જાણીતાં ઉદાહરણથી સમજીએ. બે ચિત્રોનાં, બે જુદા જુદા ગીતકારોએ લખેલાં ને બે જુદા જુદા સંગીતકારોએ સ્વરબદ્ધ કરેલાં બે ગીતોની પ્રથમ બે પંક્તિઓ આપું છું :

પાંવ છુ લેને દો ફૂલોંકો ઈનાયત હોગી
વરના હમકો નહીં ઈનકો ભી શિકાયત હોગી.

અને

મેરે મહેબૂબ તુઝે મેરી મહોબ્બતકી કસમ,
ફિર મુઝે નરગીસી આંખો કા સહારા દે દે.

જાણકારને ભાગ્યે જ કહેવું પડશે કે પહેલી બે પંક્તિઓ ફિલ્મ 'તાજમહાલ'ની અને બીજી 'મેરે મહેબૂબ'ની છે. તેના લેખક અનુક્રમે શાહિર લુધિયાનવી અને શકીલ બદાયુની છે, સંગીતકાર અનુક્રમે રોશન અને નૌશાદ છે. બન્ને ગીતો પ્રસિદ્ધ હોઈ તેના સંગીત વિષે કાંઈ કહેવાનું રહેતું નથી. કવિતાની દૃષ્ટિએ—એટલે કાવ્ય-બંધારણની દૃષ્ટિએ આ બન્ને ગઝલો છે અને તેનો છંદ એક જ છે. ફારસી પિંગળમાં તે 'રમલ'નો પેટા પ્રકાર છે ને તેનું માપ આ પ્રમાણે છે :

फाइलातुन् फइलातुन् फइलातुन् फअ्लुन्
२+१+२+२, १+१+२+२, १+१+२+२, २+२

ગાલગાગા લલગાગા લલગાગા ગાગા (૧૪)[૬]

---

૬ વિશેષ વિવરણ માટે જુઓ : બૃહત્ પિંગલ' પૃ. ૫૨૯, અને 'રણપિંગળ' ભાગ ૩ જો પૃ. ૧૩૭.

ઉર્દૂમાં 'એ' 'ઓ'ને લઘુ ગણી છૂટ લેવામાં આવે છે તે ધ્યાનમાં રાખી જોતાં ઉપરની બન્ને ગઝલો એક સરખી છે-કાવ્યના માપમાં; પણ સંગીતમાં બન્નેનું સ્વરૂપ કેટલું ને કેવું બદલાઈ જાય છે!

સારા ગાયકના કંઠે સંગીત સજેલાં આ બન્ને ગીતો સાંભળી શ્રોતાઓનાં દિલ ડોલી ઊઠે છે. એમાં જાદુ વિશેષે કરીને સંગીતનો છે, સ્વરનો છે, શબ્દનો નથી. આમાંનું કોઈ પણ ગીત હાર્મોનિયમ, વાયોલિન કે ક્લેરિયોનેટ જેવાં વાદ્ય પર વગાડવામાં આવે—રેડિયો સિલોનના વાદ્ય સંગીતના કાર્યક્રમમાં, તો શો ફેર પડે છે? માનવઅવાજને બદલે વાદ્યનો અવાજ સાંભળીએ છીએ. એ. પણ સંગીતના આસ્વાદમાં ફેર પડતો નથી. અનુભવમાં ફેર પડતો નથી; એક જ ચીજ—એની એ ચીજના ગાયન કે વાદનમાં શ્રોતા એકસરખો જ આનંદ માણશે. કારણ? સંગીત સ્વરની કલા છે; શબ્દની, અર્થની નહિ.

૩

ત્યારે, કવિતા અને સંગીત એ બે ભિન્ન કલાઓને ભેગી કરવાનું પ્રયોજન શું?

કવિતા અર્થની જ કલા હોય તો એને સ્વરના વળગણની શી જરૂર? કવિતા ગવાતી સાંભળીએ છીએ ત્યારે જે રસ અનુભવીએ છીએ તે એકલો કવિતાનો નથી. એ કવિતા+સંગીતનો રસ છે. આથી જ કવિઓને કાવ્ય ગાવાનું કહેવામાં આવે છે ને ગાયક કવિઓ કાવ્યની રજૂઆતમાં ફાવી જાય છે. કાવ્યાનંદની જ મતલબ હોય તો કાવ્ય ગાવું ન જોઈએ; તે ગવાય એવી અપેક્ષા પણ ન રાખવી ઘટે. આવું બને છે ત્યારે એમ જ માનવું રહ્યું કે શ્રોતાને કવિતા સાથે સંગીત પણ માણવું છે અને કવિને પોતાના કાવ્યને વધુ આસ્વાદ્ય બનાવવા સંગીતનો સહારો લેવો છે. અહીં એવી શંકાને સ્થાન છે કે કવિ જ્યારે ગાય છે ત્યારે તેને પોતાના કાવ્યની અશક્તિ વિશે ખ્યાલ છે ને તેને ઢાંકવા માટે જ તે ગાય છે.

ગાઈને કાવ્ય ભણાવનાર શિક્ષકનું પણ કંઈક આવું જ છે. સારું કાવ્યગાન કરનારા શિક્ષકના શિક્ષણની કચાશ નભી જતી હશે. કવિસંમેલન કે મુશાયરામાં થતા ગાનની વાત જુદી છે. ત્યાં સાંભળનારનું પ્રયોજન કેવળ મનોરંજન જ છે, પરન્તુ કવિતાશિક્ષણમાં ગાયનનો આશ્રય લેવો એ વાજબી નથી. અધિકારી-જનોએ આ પ્રશ્ન ગંભીરતાથી વિચારવો જોઈએ.

કવિતા અને સંગીત એકબીજાને સહકાર આપતાં આવ્યાં છે ને આપે છે. સુગમ સંગીતમાં, મનોરંજન કાર્યક્રમોમાં, નાટકમાં કે રેડિયોરૂપકમાં ઘણી વાર એવો અન્યોન્ય સહકાર સુયોગ્ય લાગે છે. પરન્તુ એ બેને હરહંમેશ ગમે તે ઠેકાણે ગમે તેમ ભેગાં કરવાં જોઈએ નહિ. કાવ્યને સમજવા માટે કવિતા શબ્દને બરોબર પામવાની જરૂર છે એ કહેવાઈ ગયું. શબ્દના અર્થ અને અવાજ અને તદ્દગત લયને સમજવા માટે કાવ્યનું પ્રકટ પઠન જ થવું જોઈએ, ગાન નહિ. કાવ્ય ગાવામાં આવે છે ત્યારે એનો છંદલય પકડનો મુશ્કેલ થઈ જાય છે. ગાઈને લખનારા કવિઓની કૃતિઓ બંધારણની દૃષ્ટિએ ગલત ઠરતી જોવામાં આવે છે તે આનો પુરાવો છે. શબ્દનું સાચું સૌંદર્ય ગાવાથી–રાગડા તાણવાથી તો ન જ પામી શકાય. આથી, કમસે કમ, કાવ્ય શિખવાડનારે તો તે ન જ ગાવું જોઈએ.

સંગીતને કવિતાની કેમ જરૂર પડે છે? ખરું જોતાં જે સંગીત શબ્દનો–સાર્થ અવાજનો ઉપયોગ કરે છે તે પ્રયોજિત સંગીત (applied music) છે શુદ્ધ સંગીતને શબ્દની ગરજ નથી. ભીમપલાસી કે ભૈરવીનું સ્વરો દ્વારા જ ખડું થતું રૂપ સાચા સંગીતકાર અને સાચા સંગીતરસિક માટે પર્યાપ્ત છે. પરંતુ લોકપ્રચલિત સંગીત શબ્દની મદદથી જ ચાલે છે. સંગીત વિધાયકો (music composers) ઘણી વાર પોતે રચેલી તૈયાર તરજમાં સારા લાગતા શબ્દો પોતે જ મૂકી દેતા હોય છે ને એમ કરતાં કરતાં ગીતકાર થઈ જતા હોય છે. લોકોને એની બાહુ પરવા નથી. કેમ કે તેમને સંગીત જોઈતું હોય છે; કવિતા નહિ. કવિતાનો રસિયો ઘરને ખૂણે કાવ્યસંગ્રહ ખોલીને બેસશે. સંગીતનો રસિયો પેલાં ગીતો સાંભળશે. ઉમાશંકરના ગીત કરતાં અવિનાશનું ગીત સંગીતમાં વધારે જામવાનું, જામે છે. પણ ઉમાશંકર અને અવિનાશનો ભેદ સ્પષ્ટ છે.

કવિતા અને સંગીત એ બે ભિન્ન કલાઓ છે એ ઘણી વાર ભૂલી જવાતું હોય છે. એ બન્નેને ઓળખવામાં, સમજવામાં અને સંયોજવામાં, ભારે વિવેક અને ચોકસાઈની જરૂર છે. અર્થાત્ આ કલાઓ સાથે સાવધાનીપૂર્વક કામ પાડવું જોઈએ.

o

૭ કવિતા અને છંદ : લયસ્વરૂપ

આ સૌના અનુભવની વાત છે કે આપણે જ્યારે કાંઈ વાંચીએ કે બોલીએ છીએ ત્યારે બધા શબ્દો એક સરખા વાંચતા કે બોલતા નથી. શબ્દોના સાહજિક ઉચ્ચારણમાં પણ અવાજની માત્રા ઓછીવત્તી રહે છે. તે ઉપરાંત, અર્થની માંગ મુજબ આપણે જુદા જુદા શબ્દો પર ઓછોવત્તો ભાર (emphasis) આપવો પડે છે. આ ભાર ભાષામાં ભાષા દ્વારા વ્યક્ત થતાં વિચાર, લાગણી કે કલ્પના ઉપર આધાર રાખે છે. આથી વક્તવ્યની વધારે ઓછી ઉત્કટતા (intensity) શબ્દોના કે શબ્દસમૂહોના ઉચ્ચારણનાં વજન, માત્રા, આદિનું રૂપ બાંધી આપે છે. સીધા કથનથી માંડીને સુંદર કાવ્યપંક્તિ સુધીના ભાષાના તમામ વપરાશને આ હકીકત લાગુ પડે છે. આમ, ભાષાના વિવિધ લઘુતમ અવાજઘટકોનાં અસમાન ઉચ્ચારણથી તેમ જ તેને સંચારિત કરતા વક્તવ્યના પ્રવાહથી જે એક જાતનું આંદોલન-ડોલન પ્રકટે છે તે જ લય. આ લય, ગદ્યમાં કે પદ્યમાં, ભાષાનું સ્વાભાવિક તત્ત્વ છે. ગદ્યમાં લય અનિયંત્રિત હોય છે અને પદ્યમાં નિયંત્રિત.

લયનું નિયંત્રણ મુખ્યત્વે અવાજઘટકોનાં આવર્તનો અને આરોહ-અવરોહથી જળવાય છે. જે ગદ્યમાં નહિ તેટલું પદ્યમાં, છંદમાં જોવા મળે છે. પદ્યમાં ભાષા લયના અમુક નિશ્ચિત માપમાં, ચોકઠામાં પ્રયોજાય છે જ્યારે ગદ્યમાં તે સ્વૈરપણે વિહરે છે. એટલે પદ્યને ગદ્યથી જુદું પાડનાર તે કેવળ લય નહિ, પણ લયનું નિયંત્રણ છે. ગદ્ય-પદ્યનો ચોખ્ખો ભેદ આ છે; અને આ જ ભેદ છે.

સાહિત્યમાં ગદ્ય-પદ્ય પરસ્પર સીમાભંગ કરતાં આવ્યાં છે, કરતાં રહ્યાં છે એથી એ બેની વચ્ચે ચોક્કસ ભેદરેખા દોરવી સહેલ નથી. ગદ્યમાં ઘણી વાર પદ્યસદૃશ લય પ્રાપ્ત થાય છે, ક્યાંક તો છંદની પંક્તિઓ જ મૂકી જાય છે. તો બીજી બાજુ પદ્ય ઘણી વાર ગદ્યલક્ષણો અપનાવે છે. છંદોબદ્ધ કાવ્યોમાંય ગદ્યનાં

વાક્યો મળી આવે છે. લેખકની અણઆવડતથી આમ થાય છે ત્યારે તે કૃત્રિમ લાગે છે અને કૃતિનો દોષ ગણાય છે. પરંતુ કલાકૃતિની આંતરિક જરૂરિયાતને પહોંચી વળવા સારુ પોતાના માધ્યમ પર પૂરતું પ્રભુત્વ ધરાવનાર સર્જક આમ કરે છે ત્યારે એ સહેતુક કાર્યમાંથી લયયુક્ત કલાત્મક ગદ્ય અને ગદ્યની-વાતચીતની લઢણ અપનાવતું પદ્ય સાંપડે છે. સ્પષ્ટ છે કે એ બન્ને સામસામે ગતિ કરે છે. એ બેની વચમાં આવે છે મુક્તછંદ. આ પરિસ્થિતિમાં, ગદ્યપદ્યનો ઉપર કહ્યો તે ભેદ બે સામસામા છેડા અંગેનો છે. એ બેય માટે 'શુદ્ધ' કે 'નર્યું'' વિશેષણ વાપરી શકાય. એક છેડે છે સાદું ગદ્ય (નર્યું ગદ્ય) જેમાં લય બહુ આગળ પડતો નથી ને બીજે છેડે છે છંદોબદ્ધ રચના (નર્યું પદ્ય) જેમાં લયનું દૃઢ નિયંત્રણ હોય છે. આટલી ચોખવટ સાથે કહી શકાય કે પદ્યની સામે ગદ્ય છે.

—પણ કાવ્યની સામે શું છે તે કહેવું મુશ્કેલ છે. તેમ કરવા જતાં કાવ્ય એટલે શું એ અતિ કઠિન પ્રશ્ન આવી પડે છે. કહેવું જ હોય તો કહી શકાય કે કાવ્ય નથી તે સઘળું કાવ્યની સામે છે.. કવિતાની સામે વિજ્ઞાનને—નક્કર હકીકતને મૂકવામાં આવે છે. પણ હકીકતનું કલાત્મક નિરૂપણ ક્યારેક કાવ્ય બની શકે. યોગ્ય સંદર્ભમાં નર્યું વિધાન પણ કાવ્ય થાય. અમુક કૃતિ કાવ્ય છે કે નહિ તેનો અંતિમ નિર્ણય કોઈ આપી ન શકે. વળી કાવ્ય વિશેના ખ્યાલો પણ જુદા જુદા હોઈ શકે—કાવ્યનાં કેટલાંક સ્વીકૃત ધોરણો વિવેચને આપ્યાં હોવા છતાં. એટલે કાવ્ય કયું છે ને કયાં છે તે તો માણસે પોતાની સમજ અને રુચિ પ્રમાણે શોધી લેવું રહ્યું. કાવ્ય ગદ્ય-પદ્ય બંનેમાં હોઈ શકે છે એ સ્વીકારી, ગદ્ય-પદ્યરૂપ અને તેના લયને જ સમજવાનો પ્રયાસ કરીએ.

જુદી જુદી કૃતિઓમાંથી લીધેલા નીચેના પરિચ્છેદોનું બરોબર અવલોકન—વાચન કરવાથી લયનું સ્વરૂપ સમજાશે :

(૧)

પણ રસ્તા ઉપર મોટો નળ હોય ત્યાંથી પાણી પીનારા, અથવા જાહેર બાગમાં ફરવા જઈ બાગનો ઉપભોગ કરનારા, અથવા નદી ઉપર બાંધેલા પુલ ઉપરથી પસાર થનારા બધાને કંઈ કર ભરવાનો નથી હોતો. તેમને તો આ વસ્તુઓ મફત મળે છે એમ કહેવાય. છતાં આને આપણે વિનાશ્રમે

મળતી સર્વસુલભ વસ્તુઓમાં નહીં ગણી શકીએ. કોઈકને તો તે માટે શ્રમ કરવો જ પડ્યો છે. એટલે એ અર્થમાં તે શ્રમપ્રાપ્ત જ છે.

—નરહરિ પરીખ[1]

(૨)

અંધકારની સેના ચારે પાસથી ઘણા જોરથી પસારો કરતી હતી અને દશે દિશા છાઈ લીધી હતી. ઘોડેસવારો વેગથી સવારી કરતા હોય અને ઘોડાની ખરીઓના ડાબલાના ડાબકા જમીન પર દેવાતા હોય તેમ કાળરાત્રિ ગાજતી હતી. અનેક તરવારો અથડાતી હોય તેમ પવનને બળે અનેક ઝાડોનાં પાંદડાં તથા ડાળો અથડાઈ અવાજ કરતાં હતાં. મ્હોટા બાણાવળી ઉગ્રબળથી બાણ ફેંકતા હોય અને તેના સુસવાટ ચારે પાસ મચી રહ્યા હોય તેમ પવન સુસવાટા નાંખી રહ્યો હતો અને વૃક્ષો વચ્ચેના, પાંદડાં વચ્ચેના, આંતરા વચ્ચે થઈ ને ધસી આવતાં, ચીસો નાંખતો હતો. ચારે પાસ યુદ્ધનાં ભયંકર વાજાં વાગી રહ્યાં હોય અને યુદ્ધની બૂમમાં બરોબર ન સંભળાતાં સ્થળે સ્થળે તેનો નાદ સ્ફુરતો હોય તેમ સર્વ પાસ તમારાં નિરંતર બોલતાં હતાં. ઘવાઈઘવાઈ, કોઈ હાથ ખોઈ, કોઈ પગ ખોઈ, પડેલા જોદ્ધાઓ, દોડતા લ્હડતા જોદ્ધાઓના પગ તળે કચરાતાં છુંદાતાં, દુઃખથી અશરણ બની, હૃદયવેધક ચીસો પાડી ઊઠતા હોય તેમ હરણ, સસલાં અને અનેક ગરીબ પશુઓ, બોડમાં ઊંઘતાં પ્રાણીઓ શોધી ખાનાર વરુ જેવાં ક્રૂર ઘોરપશુઓના પંજામાં પોતાને અથવા નર કે માદાને કે બચ્ચાંને ફસાયેલાં દેખી, ઊંડાણમાંથી કારમી ચીસો નાંખતાં હતાં.

—ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી[2]

(૩)

મંજરીના મુખ પર ન સમજાય એવી રસિકતા હતી; તેના માથાના મરોડમાં ન વર્ણવાય એવી છટા હતી; તેનાં ભવાંની અન્ય કમાનોમાં ન સહેવાય એવું કામબાણનું સંધાન હતું. આ બધું કોકે જોયું. અપૂર્ણ અંગલાલિત્યનાં નિરીક્ષણથી હૃદયમાં પેદા થતા મર્મભેદક સંગીતના કાને ન સંભળાય

૧ 'માનવ અર્થશાસ્ત્ર' માંથી–પૃ. ૨૧.

૨ 'સરસ્વતીચંદ્ર' ભા. ૨જો' માંથી–પૃ. ૧૮૭.

એવા તાનમાં તેનું મન લીન થયું; નાગની માફક ડોલવા લાગ્યું. મેદિનીએ ચળાવ્યા દેવ અને દાનવ, તેના આગળ બિચારા કાકનો શો હિસાબ! ચન્દ્રકિરણો, તરંગોની પરંપરા, પવનની લહરીઓ, તેમની હોડી-બધાં સ્વેચ્છાનુસાર નર્તન કરી રહ્યાં હતાં; છતાં કાકનું હૃદય સૂતેલી મંજરીના વાળની લટ જેમ નાચતી તેમ જ નાચતું.

—કનૈયાલાલ મુનશી[3]

(૪)

પછાટ ઉપર બીજી પછાટ ને તરત ત્રીજી એમ એક પછી એક પરંપરા ચાલતી હતી. સુસવાટા કરતા, જાણે રાક્ષસ ગર્જના કરતો હોય એવા ભયંકર અવાજે, આકાશપાતાળ વીંધી નાખતા પવનના એક ઝપાટે હોડીને અને માણસને જુદાં કરી નાખ્યા-અને જાણે આ કૃત્યની જ રાહ જોતાં હોય તેવાં એક મોજાંએ બંનેને દૂર દૂર ફેંકી દીધાંઃ જીવનને અને જીવનના આધારને.

—ધૂમકેતુ[4]

(૫)

હું ચારે કોર જોઉં છું. આ ઉપાધેણુને લઈ આવતાં પંખીઓનાં ગાન વનોપવનમાં સંભળાય છે ને હું પર્યુત્સુક બનું છું. આ સન્ધ્યાની જવનિકા સામે સુરખીમાં સુરખી રેડતાં ને વાયુ સાથે ડોલતાં અસંખ્ય કમળો જોઉં છું, અને મારું હૃદય નાચી ઊઠે છે. હું સુંદર બનું છું. આ રાત્રિ ખેડતા અસંખ્ય તારાઓ મને નોતરે છે ને તેમની સાથે અંધારી કેડીઓમાં હું ટમકું છું. હું સાહસ પલાણું છું. છતાં હું શોધું છું ચન્દ્ર ને સૂર્ય.

—વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી[5]

(૬)

વાતાવરણમાં એક પ્રકારની અનાથતા છે. સવારવેળાએ ધુમ્મસની ધૂસરતાની આડશે રહીને કોઈક બધાં સૂત્રોને છેદી નાંખે છે. વૃદ્ધ સૂર્યની કંપતી આંગળીઓની શિથિલ પકડ એ સૂત્રોને આખો દિવસ સાંધવા મથે

3 'ગુજરાતનો નાથ' માંથી-પૃ. ૧૩૩.

૪ 'અવિરામ યુદ્ધ' માંથી-'તણખા' પૃ. ૯૩.

૫ 'ઉપાયન' માંથી-પૃ. ૧૬.

છે, પણ દિવસ પૂરો થતાં સુધીમાં એ બની શકતું નથી. આથી ચન્દ્રની મુદ્રામાં પણ આ અ-નાથતાનો આભાસ દેખાય છે...આજકાલ ચન્દ્ર અનાથ શિશુની આંખમાં થીજી ગયેલાં આંસુ જેવો લાગે છે. રાતે આકાશ તરફ મીટ માંડવાની હિંમત ચાલતી નથી. વર્ષાની કજ્જલશ્યામ ઘનઘટામાં ડૂબી જવાની તત્પરતા છે, આથી એમાં રહેલી નિબિડતાનો ભાર લાગતો નથી. શિશિરમાં શરદની વિશદતા નથી. જે વિશદ હતું તે વિષાદરૂપ બને છે.

—સુરેશ જોષી[૬]

(૭)

વસન્તનું પુષ્પપગલે પધારવું
તે તુજ સમ ટહૌકાને બોલાવવે જ.
મેનાઓના કલરવભર્યાં વનમાં
કુંજ કુંજ ભરી કોયલ ગાજી.
મુખડે તારે કથા જ સ્નેહની,
એ સ્નેહગીત સન્ધ્યાને સુણાવતી ?
કે ચન્દ્રની પેલી આથમેલી પાંદડીને ?
તે ત્હારી જ અમીધાર હતી ને ?
એ ટહૌકાર ? હા ! એ જ ટહૌકાર !
એ ટહૌકાર કેમ ભુલાય !
જીવનની કુંજ ભરી ગાજે છે એ ટહૌકાર.

—ન્હાનાલાલ[૭]

(૮)

રાતે રસ્તાના વળાંકે મોટરની રોશનીએ
અજવાળી દીધું એક ઝુંડ નાની ગોરીઓનું,
ઉત્સવથી વળતું જે, વર્ષાંનીંજી મોડી સાંજે;

૬ 'જનાન્તિકે' માંથી—પૃ. ૭૫.

૭ 'ઇન્દુકુમાર' માંથી—પૃ. ૨૪.

પડખેના યુદ્ધ જોઈ રહ્યા વિસ્ફારિત નેત્રે
ભવિષ્યનું તે નિર્મલ સકલ આશ્ચારહસ્ય
ફેલાયેલું મુગ્ધ નિજ દૃષ્ટિની સમક્ષ તહીં.

કન્યાઓના આશા-ઉલ્લાસ વધાવવાનો સમય રહ્યો નહીં
કન્યાઓની આશા, મારી કવિતાની નસોનું રુધિર.
ક્યાં ?—ક્યાં છે કવિતા ?

—ઉમાશંકર જોશી

(૯)

ઘન અંધકારે ડૂબી ટેકરીની ટોચ, અને
ઝડપથી ઝાંખી થઈ અડાબીડ વનરાઈ!
નિજ નિજ નીડ ગયાં પંખી યે લપાઈ, વળી
વાર હજી શરૂ થવે તમરાંની શરણાઈ!
પડી ગયો સોપો બરાબર!
ધબકી રહેલાં માત્ર
આપણાં બે ઉરકેરા સ્પંદન સહારે સખિ!
સ્તબ્ધતાનો ગ્રાસ થતું બચી ગયું ચરાચર!

—બાલમુકુન્દ દવે[૯]

આ બધા ગદ્યપદ્ય ખંડોનો અભ્યાસ કરતાં જણાશે કે એમાંના ઘણામાં કાવ્યતત્ત્વ રહેલું છે. પણ આપણે ખાસ કરીને લયની વિવિધ કોટીનો ખ્યાલ મેળવવા માટે જ એ તપાસવાના છે. દરેક ખંડ મોટેથી વાંચવાથી કે વંચાતો સાંભળવાથી તેનો લય પકડી શકાશે. પ્રત્યેકમાં કોઈ ને કોઈ પ્રકારનો લય રહેલો છે—અર્થશાસ્ત્રની સ્થૂળ વિગત વર્ણવતા પ્રથમ ખંડમાં સુધ્ધાં.

વર્ગીકરણ કરીએ તો, ખંડ ૧ અને ૯, ઉપર દર્શાવેલ 'નયું' ગદ્ય અને 'નયું' પદ્ય—એમ સામસામે છેડે છે. ખંડ ૨ થી ૪ નવલકથા-વાર્તાના સાહિત્યક ગદ્યના છે, ખંડ ૫, ૬ વિવેચનલેખોમાં આવેલ ઊર્મિમય નિરૂપણના છે; ખંડ ૭

૮ 'શોધ'માંથી 'અભિજ્ઞા'-પૃ. ૧૯.

૯ 'કવિતા' (સંપાદક સુરેશ દલાલ અને હરીન્દ્ર દવે)માંથી-પૃ. ૭૧.

અપદ્યાગદ્ય છે અને ખંડ ૮, ૯ પદ્ય છે. હવે સરખામણી કરીએ : ખંડ ૯ નો લય ખંડ ૧ ના લય કરતાં ઘણો જ વ્યવસ્થિત છે. પહેલામાં લય નિયંત્રિત છે બીજામાં અનિયંત્રિત. ગોવર્ધનરામ અને મુનશીના ગદ્યમાં લયનો જે હિલ્લોળ વરતાય છે તે અવાજના સંવાદ, અવાજઘટકોનાં પુનરાવર્તન તથા અર્થાનુરૂપ વિરામને આભારી છે. 'હોય તેમ'–'કરતાં હતાં', 'બોલતાં હતાં' 'નાંખતાં હતાં' અને 'ન સમજાય', 'ન વર્ણવાય', 'ન સહેવાય', 'ન સંભળાય' જેવાં આવર્તનો તો કોઈ પણ વાચકના ધ્યાનમાં આવે એવાં છે. ધૂમકેતુના ગદ્યમાં ય આવું તો છે જ. તદુપરાંત તેમાં છેલ્લા વાક્યમાં અન્વય બદલવાથી એક લહેકો ઉમેરાય છે. ખંડ ૫ નું અંતિમ વાક્ય પણ એવું જ છે. જ્યારે ન્હાનાલાલની ડોલનશૈલી (ખંડ–૭) નું તો એ ખાસ લક્ષણ છે. એ બન્ને (ખંડ ૫–૭) સાથે સાથે વાંચતાં જણાય છે કે બેઉમાં લય-આંદોલન સમાન કક્ષાનાં છે. એ બન્નેને ઉમાશંકરના કાવ્યખંડ સાથે સરખાવતાં, પદ્ય તરફ ગતિ કરતાં ગદ્યનો તેમ જ ગદ્યલઢણને સફળતાપૂર્વક યોજતાં પદ્યનો ખ્યાલ આવશે. બાલમુકુન્દે મનહર છંદને પરંપરિત કર્યો હોવા છતાં છંદ–લય બરોબર જાળવ્યો છે પ્રાસ તેમ જ પદ્યરૂપની સફાઈની બાબતમાં આ પંક્તિઓ, એક જ છંદલયની ઉમાશંકરની પંક્તિઓથી જુદી પડે છે. બન્ને કવિઓએ પોતપોતાના વક્તવ્યને અનુકૂળ એવી રીતે છંદ સાથે, લય સાથે કામ લીધું છે. આ જ વસ્તુ ગદ્યના ફકરાઓમાં પણ જોઈ શકીશું. ગોવર્ધનરામ, વિષ્ણુપ્રસાદ અને સુરેશ જોષીના ગદ્ય–લયની પોતીકી વિશેષતા ધ્યાનમાં આવ્યા વગર રહેતી નથી. વાણીના લાક્ષણિક પ્રયોજનથી ઘડાયેલું એ દરેકના ગદ્યનું પોત (texture) પણ જોવા જેવું છે.

આટલું પૃથક્કરણ અછડતું ને અપૂરતું જ ગણાય. આ અલ્પનિર્દેશ માત્રથી એટલું ફલિત થાય છે કે ભાષાનો લય (વિશાળ અર્થમાં) વિધવિધ કક્ષાએ જુદાં જુદાં લખાણને તેની વિશિષ્ટતા અર્પે છે, તેનું અમુક રૂપ સર્જે છે ને તેના વક્તવ્યને યોગ્ય વાહન પૂરું પાડે છે.

છંદોલયને સમજવાની ભૂમિકા રૂપે, લયસામાન્યની આ ચર્ચા પૂરી કરતાં એના વિશે બેએક વાતો નોંધવી જરૂરી છે. લયનું મૂળ શોધવા તથા તેનું મહત્ત્વ સાબિત કરવા માટે માનવદેહની તેમ જ પ્રકૃતિની ગતિ-પ્રવૃત્તિ સાથે એને સાંકળવામાં આવે છે. જેમ કે: આપણું જીવન જ લયયુક્ત છે : શ્વસવાની, શ્વાસોચ્છ્વાસની,

હૃદયના ધબકવાની ક્રિયામાં લય છે; રાત્રિ-દિવસનું બદલાવું, ઋતુપલટા, ચન્દ્રકળા, પૃથ્વીનું પરિભ્રમણ—આ બધામાં ય લય છે. આ સિદ્ધાંતમાં કાંઈ તથ્ય નથી. કેમ કે એમાં પુનરાવર્તનને જ લક્ષમાં લેવામાં આવે છે. જ્યારે પુનરાવર્તન એ ભાષાલયનું એક માત્ર લક્ષણ નથી. ભાષાલયમાં જે ભાર આવે છે તે, આપણે જોયું તેમ, વિચાર, લાગણી કે કલ્પનાના બળનો—અર્થપૂર્ણ ભાર હોય છે. એ અર્થને યોગ્ય રીતે વહેવડાવવામાં તેને પ્રકટ કરવામાં જ લયની કૃતાર્થતા છે. અર્થવહન એ જ લયનું કાર્ય છે ને એથી જ, પોતાના અર્થને ઉપયુક્ત લય પ્રાપ્ત કરવામાં અને પ્રયોજવામાં કવિકર્મની સિદ્ધિ રહેલી છે.

○

૮ કવિતા અને છંદ : છંદોલય (૧)

આપણે જોયું કે કાવ્ય ગદ્ય-પદ્ય બન્નેમાં સંભવી શકે છે; અર્થાત્ કવિના વિશિષ્ટ વકતવ્યને ઝીલવાની ક્ષમતા પદ્યની જેમ ગદ્યમાં પણ રહેલી છે. કાવ્યકૃતિનાં અનેક તત્ત્વોમાંનું એક લય પદ્યની જેમ ગદ્યમાં પણ નીપજી આવે છે. તેમ છતાં કવિતાનું સર્જન મોટે ભાગે પદ્યમાં જ થતું આવ્યું છે, એટલું જ નહિ, એ એક સબળ અને સફળ વાહન પુરવાર થયેલ છે. પોતાની સર્ગશક્તિને ગદ્યની કસોટીએ ચડાવનાર ને તેમાં સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરનાર કવિઓ ફરી ફરીને પદ્ય તરફ વળે છે. છંદોલયના આ પ્રાબલ્ય અને પ્રભાવનાં અનેક કારણો છે. તેની તપાસ રસપ્રદ થઈ પડે એમ છે. પણ છંદની વિશેષતા અવલોકતાં પહેલાં, તેની મર્યાદા પણ જોવી જરૂરી છે—તેની સામેના કેટલાક વાંધા જોઈ જવા જોઈએ.

પરમ્પરા-પ્રાપ્ત અને સુલભ એવા છંદને ત્યજીને કવિ નવાં નવાં સાહસ કેમ આદરે છે? એ ગદ્યમાં કાવ્ય કરવાનું આહ્વાન શા માટે સ્વીકારે છે? બૉદલેયર, ટાગોર ને ન્હાનાલાલ જેવા કવિઓને અછંદસ રચના શું કામ કરવી પડે? 'निरंकुशाः कवयः'—એવો હોઠે ચડેલો અગંભીર જવાબ બરોબર નથી. સાચા કલાકારને કલાના કોઈ નિયમો નડતા નથી; ઊલટું, એની જાળવણીમાં જ એની શોભા છે. કવિની સૃષ્ટિ 'नियतिकृत नियमरहिता' ખરી; પણ તેના પોતાના નિયમો છે જ અને તેનું પાલન એક યા બીજી રીતે કવિઓ કરે છે.

ત્યારે છંદ કવિમાત્રને કૃતિમાત્રના નિર્માણમાં હમેશાં કારગત નીવડેલો લાગતો નથી. કારણ? કહે છે : છંદોરચનામાં કૃત્રિમતા (artificiality) છે, એકવિધતા (monotony) છે અને સંગીતમયતા (musicality) છે. આ ત્રણ બાબતો વિશે સંક્ષેપમાં વિચાર કરીએ :

ગદ્ય કરતાં પદ્યમાં ભાષા જુદી રીતે જુદા જ રૂપે પ્રયોજાય છે. અને તેમ થવાથી તેની સ્વાભાવિકતામાં અવશ્ય ફેર પડવાનો. પરંતુ ભાષાના એવા જુદા વિનિયોગની શક્યતા પૂરી પાડવી એ જ પદ્યની ખૂબી છે. વળી, કાવ્યની વાણી તો રોજબરોજની ભાષાથી કંઈક અંશે વેગળી જ રહેવાની; કેમ કે તે ભાષાનો વિશિષ્ટ ઉપયોગ કરે છે, એ વિશિષ્ટ ઉપયોગથી આવતી કૃત્રિમતા ભાષાના ઉચ્ચારણ પર અસર કરતી હોવા છતાં તે અનિવાર્ય છે; કેમ કે કલા માત્રમાં એક પ્રકારની કૃત્રિમતા તો હોય જ છે. કાવ્યોક્તિનું વૈશિષ્ટ્ય અસ્વાભાવિકતામાં જ રહેલું છે. ને એથી તો કવિની વાણીને 'લોકોત્તરવાણી' કહી છે. પણ જે કૃત્રિમ છે તેને સ્વાભાવિક પ્રતીત કરાવવું તેનું નામ જ કલા, જેમાં આયાસ હોવા છતાં વરતાય નહિ, આયાસસિદ્ધ હોવા છતાં જે અનાયાસ—સહજ લાગે તે જ કલાકૃતિ. પદ્યરચનાની કૃત્રિમતા કુશળ પદ્યકારને હાથે ઢંકાઈ જતી હોય છે.

પદ્યનો લય નિયમિત હોવાથી તે એકવિધ લાગે છે; પરંતુ છંદના નિશ્ચિત ચોકઠામાં રહીનેય, તેની ચોક્કસ ભાત (pattern) ને વશ વર્તીને પણ વૈવિધ્ય આણવામાં કવિની કસોટી છે. સમર્થ કવિઓ એમાંથી પાર ઊતર્યા છે. છંદની એકવિધતા તોડવા માટે જ આપણે ત્યાં પ્રો. ઠાકોર જેવાએ શ્રુતિ–યતિ–શ્લોક-ભંગના પ્રયોગો કરી પ્રવાહી પદ્ય નિપજાવ્યું ને તેનાં સારાં પરિણામ પ્રાપ્ત થયાં છે, અર્થાત્ માત્ર એકવિધતાને કારણે છંદ તજવો પડે એમ નથી.

કવિતામાં સંગીતતત્ત્વ શબ્દનાદને લીધે આવે છે, ને તે ભાષાના ઉપર-કથિત વિશિષ્ટ ઉપયોગને આભારી છે. કાવ્યને ગેયતા સાથે કોઈ સંબંધ નથી એ હકીકત બરાબર સમજાય તો તે નડતર રૂપ નથી. ગેયતાનો આગ્રહ રાખનાર પણ તેનો સ્વીકાર કરશે, પદ્યમાં વર્ણસંવાદ કે લયમાધુર્યથી સરજાતું સંગીત એ કાવ્ય માટેની કોઈ અપરિહાર્ય વસ્તુ નથી. અર્થને તાકનાર કવિ એને અમુક અંશે ઓછું કે હળવું કરી શકે છે.

આ ઉપરથી કહી શકાય કે કૃત્રિમતા, એકવિધતા કે સંગીતમયતા—એ પદ્ય-લયની કે છંદની નહિ પણ તેની સાથે કામ પાડનાર કવિની મર્યાદા છે. કવિને સિદ્ધ કરવાનું છે કાવ્ય. એ સિદ્ધિ માટે પદ્યલયનો યથોચિત ઉપયોગ કરવામાં, પોતાના સાધનને સામર્થ્યપૂર્વક વાપરવામાં જ તેના કવિકર્મનું કૌશલ જણાય છે. લય કોઈને કોઈ રૂપે કાવ્યને આવશ્યક છે. એથી તેની સાધના કવિ માટે અત્યંત મહત્ત્વની છે. છંદને પામી જનાર કવિને જ્યારે પોતાના અનુભવો વ્યક્ત કરવા

માટે લયનું નિયંત્રણ બાધક નીવડે ત્યારે અને ત્યારે જ તે તેનાથી છૂટવા પ્રયાસ કરે છે. અનિવાર્ય પરિસ્થિતિમાં છંદને ત્યજનાર જ પોતાના વક્તવ્યને અનુરૂપ સાચું અને સાર્થક વાહન પ્રાપ્ત કરી શકે છે; એટલે કે સમર્થ કવિએ કરેલ છંદ-ત્યાગ એ છંદોવિધાનની અશક્તિને કારણે નહિ, પરંતુ પોતાની આંતરિક જરૂરિયાતને લીધે હોય છે. પદ્યલયથી ભિન્ન એવા કોઈ પણ લયસ્વરૂપને તેની અનિવાર્યતાની પ્રતીતિ કરાવવાની રહે છે. પરમ્પરાગત છંદોલયથી અનેકવિધ પ્રકારે કાવ્યસર્જન થતું રહ્યું છે અને છંદોલયની અભિવ્યક્તિક્ષમતાએ આજ પર્યંત કવિઓને આકર્ષ્યા કર્યા છે. છંદોલયની આ ગુંજાયશ સમજવાનો પ્રયાસ કરીએ :

છંદમાં તેના બંધારણને કારણે એક નિયત લય ઉપસ્થિત થાય છે. સંખ્યા અક્ષર, માત્રા કે રૂપમેળે એ (લય) રચાય છે. આની નિયત લય-યોજનાનું એક ખોખું-બીબું તૈયાર પડ્યું છે, તેમાં કવિની વાણી આપોઆપ ગોઠવાઈ જાય છે; પરંતુ જીવંત ભાષાનું ઉચ્ચારણ પેલા જડ બીબાંમાં જ સમાઈ રહે એવું નિર્બળ કે નિષ્ક્રિય ન હોવાથી ભાષાનો લય પણ તેનું સ્વત્વ પ્રગટાવે છે. આથી છંદના ઢાળામાં ઊતરતી ભાષા એક વિશિષ્ટ સ્વરૂપ પ્રાપ્ત કરે છે. છંદનો ઢાંચો એકવિધ છે, પણ તેમાં રચાયેલી પંક્તિમાં વૈવિધ્ય આવે છે.

છંદનો નિયત લય અને શબ્દોચ્ચારણનો સહજ લય—એ બેના અદ્‌ભુત સંયોજનથી જે નવું લયસ્વરૂપ સધાય છે તે જ કાવ્યનિર્માણમાં મહત્ત્વનો ફાળો આપે છે. કવિપક્ષે એ લયની સિદ્ધિ જેટલી આવશ્યક છે તેટલી જ ભાવકપક્ષે એની સમજ જરૂરી છે. કાવ્યને કાવ્યલય જોઈએ છે તે તે જો! છંદ વિના પણ સંભવતો હોય તો સ્વીકાર્ય છે. છંદ વિના કાવ્યલય શક્ય જ નથી એમ નથી, પરંતુ મુશ્કેલ તો છે જ. કાવ્યત્વને ઉપકારક એવો સમુચિત લય છંદમાંય હમેશાં સુલભ નથી; એથી જ શુદ્ધ છંદ લખવા માત્રથી કોઈ કવિ થઈ શકતું નથી. શુદ્ધ છંદ લખવો અને સારો છંદ લખવો એ જુદી જ બાબત છે. કોઈ પણ પિંગળપ્રાપ્ત છંદના ચોકઠામાં કવિપ્રતિભા પોતાનો લય સર્જતી લે છે. કવિમાત્ર પોતાની વિશિષ્ટ રીતે પોતાનો લય લઈ આવે છે ને એથી જ તો એકનો એક છંદ કવિએ કવિએ નવાં નવાં રૂપ ધારણ કરતો હોય એમ લાગે છે. કાલિદાસ, ભવભૂતિ, નરસિંહરાવ, ન્હાનાલાલ, સુન્દરમ્ ને રાજેન્દ્ર—આ કવિઓના વસંતતિલકા તપાસો.

નીચેની પંક્તિઓ જુઓ :

रम्याणि वीक्ष्य मधुरांश्च निशम्य शब्दान्
पर्युत्सुकी भवति यत् सुखिनोऽपि जन्तु: । १

× ×

एतानि तानि गिरिनिर्झरिणी तटेषु
वैखानसाश्रिततरूणि तपोवनानि । २

× ×

વ્હાલી ત્હને સ્મરણ છે ? કદી એક વેળા,
સાથે ખ્હરોડ મહિં આપણ બે ઊભેલાં. ૩

× ×

ફીણી સમું ધરી શશાંક, ભ્રૂકુટિ પાડી,
ઊગ્યો પ્રફુલ્લ અમીવર્ષણ ચન્દ્રરાજ ૪

× ×

ને સૌ રસોતણી સમાધિ સમો સમુદ્ર
સાધી દિયો પરમ મંગલ આ પ્રસંગે. ૫

× ×

લજ્જાઢળેલ દગથી ઉર દીધ જોડી;
હે રાગિણી, પ્રિય, ! તું યૌવનરમ્ય તોડી ૬

× ×

ઉપરની પંક્તિઓમાં કવિની આગવી મુદ્રાથી અંકિત છંદ કૃતિએ કૃતિએ નવીન દેખાશે. આમ, છંદોલય નવા નવા ઉન્મેષને ધારવા ને પ્રકટાવવા સમર્થ છે.

---

૧ 'શાકુન્તલ' : અંક : ૫, શ્લોક : ૨.

૨ 'ઉત્તરરામચરિત' : અંક : ૧, શ્લોક : ૨૫.

૩ 'કુસુમમાળા' : પૃ. ૬૭.

૪ 'કેટલાંક કાવ્યો–૧' : અર્પણ.

૫ 'વસુધા' : પૃ. ૬૦.

૬ 'શાંત કોલાહલ' પૃ. ૨.

લયમાત્રનું સર્જન શબ્દના અવાજને આભારી છે; પણ કાવ્યપ્રયુક્ત શબ્દની યથાસ્થિતિ માટે અર્થ પણ એટલો જ જવાબદાર છે. કવિનો અપરિશ્રમસિદ્ધ શબ્દ પોતાનું યથાયોગ્ય સ્થાન ગદ્ય કરતાં પદ્યમાં વિશેષ સાહજિકતાથી શોધી લેતો હોય એમ જણાય છે. પદ્યરચનામાં સધાયેલી કાવ્યની આકૃતિની દૃઢતા અન્ય લયસ્વરૂપમાં સધાય તો સધાય; અર્થાત્ છંદોલય અનિવાર્યપણે કાવ્યની આકાર-નિર્મિતિ કરે છે. છંદની આ જેવી-તેવી મદદ નથી.

વાઙ્મયના બીજા કોઈ પણ પ્રકાર કરતાં કાવ્ય કઈ રીતે જુદું પડે છે તે સરળતાથી કહી શકાય એમ નથી; પરંતુ એ પ્રશ્નની ચર્ચા કરતાં એક અચ્છા અભ્યાસીએ નોંધેલી વાત અત્રે સાંભરવા જેવી છે: નિબંધ કે લેખમાં આપણે જે કહેવું છે તે એક વાર એક રીતે જો ચોક્કસપણે ન કહી શકીએ તો ફરીફરીને જુદી જુદી રીતે–શબ્દાન્તરે તેની તે વસ્તુ કહેવામાં વાંધો નથી; કેમ કે ત્યાં આપણું કથયિતવ્ય અનુનયપૂર્વક સામાને સમજાવવાનું છે, જ્યારે કાવ્યમાં આવું ન ચાલે. કાવ્યમાં પુનરુક્તિને, કોઈ ખાસ પ્રયોજન વિના, અવકાશ જ નથી. કાવ્ય કશું સમજાવતું નથી. તે માત્ર અનુભવને વ્યક્ત કરીને કૃતાર્થ થાય છે. ને એથી એક વાર યોગ્ય અભિવ્યક્તિ ન થઈ–ધાર્યું નિશાન ન પડ્યું, તો ખેલ ખલાસ. બીજી તક છે જ નહિ. એક જ સંધાનથી આમ લક્ષ્યને વેધવામાં છંદોલયની સહાય એટલી બધી છે કે કવિઓ વારંવાર એનો આશ્રય લે છે.

કાવ્યનો કોઈને કોઈ અર્થ થવો જ જોઈએ એવું નથી, તેમ કાવ્યનો કોઈ એક જ અર્થ થાય એવું પણ નથી. તેમ છતાં કાવ્યનું અર્થઘટન તો કરી શકાય છે ને કરવામાં આવે પણ છે. ભાવક પોતાનો અર્થ કાવ્યમાં વાંચે છે ને તેને માટે તે જ અર્થ સાચો—જો તે આહ્લાદક હોય તો. પરંતુ કવિનો કોઈક અર્થ તો કાવ્યમાં અભિપ્રેત હોય જ છે ને ક્યારેક કવિ ઇચ્છતો પણ હોય છે કે પોતાને અભિપ્રેત અર્થને જ વાચક ગ્રહણ કરે. અન્યને નહિ. આ અભિપ્રેતાર્થને વ્યક્ત કરવામાં છંદોલય ઘણું સારું સાધન છે. અર્થાનુકૂલ લય પ્રકટાવવો એ કવિનું કામ છે; પણ છંદ એના બંધારણને લીધે, વિવિધ મુદ્રાને ઝીલવાની એની ગુંજાયશને લીધે એમાં સહાયક નીવડે છે—ખાસ કરીને કોઈ વાત ભારપૂર્વક કહેવાની હોય છે ત્યારે. કોઈ શબ્દ કે શબ્દગુચ્છને છંદમાં આવતા વજનના કે બળના સ્થાને ગોઠવીને કવિ તેના નિશ્ચિત અર્થને વ્યક્ત કરી શકે છે, ને વાચક તેને પકડી શકે છે. દા. ત. નાની દીવાળીની આ પંક્તિઓ :

હતો હુંય સૂર્ય, કિન્તુ ન હતી તમારી છાયા
ઘણી વાર ભર બપોરે અહીં આથમી ગયો છું.

('ગઝલ ઉસને છેડી'માં) —ગની દહીંવાળા,

આ પંક્તિઓમાં નાયક પોતાની પ્રિયાની મહત્તા સ્થાપવા માટે જે ઉપમાનો યોજીને વાત કરે છે તેમાં સૂર્ય આથમી ગયા પર વજન છે અને 'સૂર્ય' તથા 'આથમી' એ બંને શબ્દો છંદમાં એવી જગ્યાએ આવ્યા છે કે તે તરત ઉપસી આવે અને ભાવકચિત્ત તેની નોંધ લઈ શકે.

કવિતા શ્રાવ્ય કલા છે તે આપણે જાણીએ છીએ. કવિ પોતાનો અવાજ, અપવાદરૂપ પ્રસંગ સિવાય, ભાવકને સંભળાવી શકતો નથી. આપણી પાસે તો કાવ્ય મુદ્રિત રૂપે જ આવે છે અને તેમાંથી છંદોલયના આપણા જ્ઞાનને આધારે આપણે તેનું, આપણે માટે, પુર્નાનંમાણ કરીએ છીએ. આ પરિસ્થિતિમાં કવિને ઉદ્દિષ્ટ અર્થ પકડવામાં છંદ મદદગાર થાય છે ને તેનો લાભ લેવાય છે.

કાવ્યનું અનુભાવન કરવું એટલે કાવ્યનું અર્થગ્રહણ જ કરવું એમ નહિ; કાવ્ય માણવા માટે હમેશાં એનો અર્થ જાણવો પડે એમ નથી. પણ ઘણી વાર માણવાની ને જાણવાની પ્રક્રિયા સમાન્તરે કે એકીસાથે ચાલતી હોય છે. કવિના અનુભવને પામવા માટે, તેની યથાશક્ય નિકટ જવા માટે, કવિનિર્મિત સૃષ્ટિ સાથે તાદાત્મ્ય સાધવું પડે છે અને તેમ કરતાં કવિના પ્રત્યેક શબ્દનો ભાર (emphasis), પ્રત્યેક શબ્દનો મર્મ (tone) અને પ્રત્યેક શબ્દનો કાકુ (intonation), જાણ્યા વગર ચાલે નહિ. એ જાણ્યા વગર કાવ્ય માણવું કદાચ શક્ય નથી ને એવી જાણકારી છંદને લીધે ઘણી સરળ બને છે.

આમ, છંદોલય જેટલો કાવ્યસર્જનમાં તેટલો જ કાવ્યાસ્વાદમાં ઉપકારક બને છે ને એથી જ કાવ્ય સાથે એનો દૃઢ સંબંધ સ્થાપિત થએલો છે. કાવ્ય સાથે સંકળાયેલ સર્જક કે વાચક કોઈ નોય એને સમજ્યા વગર છૂટકો નથી.

○

૯ કવિતા અને છંદ : છંદોલય (૨)

કાવ્યસર્જનની પ્રક્રિયા ગૂઢ છે. વિવેચનનો એ અતિ કૂટ પ્રશ્ન છે ને તેનો ઉકેલ મળવો મુશ્કેલ છે. કવિઓએ સર્જનપ્રક્રિયા સમજવા-સમજાવવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. પણ દરેક કવિનો કાવ્યાનુભવ જેમ આગવો હોય છે તેમ તેની સર્જન-પ્રક્રિયા પણ વિશિષ્ટ જ હોવાની. એ પૂરેપૂરી પામી શકાતી નથી. અને સર્જન અંગે એવી તપાસ આદરનારા કવિઓય કેટલા?—કોઈ સ્ટીફન સ્પેન્ડર કે કોઈ ઉમાશંકર કોઈ કરે એ જ.[1] તાટસ્થ્યપૂર્વક પોતાના મનની ગતિને-સંચારને અવલોકવાનું કામ અઘરું છે. મનોવ્યાપારનો આછો ખ્યાલ અપાય, હૂબહૂ ચિત્ર ન જ દર્શાવી શકાય. આ અંગે કવિઓએ જણાવેલી એક બાબત આગળ તરી આવે છે: કાવ્યનો જન્મ કોઈ ક્ષણવિશેષે થાય છે. કોઈક આંતરતત્ત્વ જાણે કે એકાદ પંક્તિ લખાવી જાય છે. ને એની આંગળી ઝાલીને કવિ કાવ્યની સફર પૂરી કરે છે. કાવ્યનો આ પ્રથમ આવિર્ભાવ પોતાનું એક રૂપ, એક આકાર લઈ ને આવે છે. કવિ તેને યથાતથ ઝીલી લે છે. પછી તેના પર તે વધુ કામ કરે છે. કોઈ શબ્દ, કોઈ પ્રાસ, કોઈ ઉક્તિ, કોઈ નવી ચમત્કૃતિ એ બધું ઠીકઠાક કરી તેનું અંતિમ શિલ્પવિધાન કરે છે. એ રીતે જોઈએ તો કવિતા અંગે 'spontaneous overflow' અને 'elaborate and painful toil'—એ બન્ને વાત સાચી લાગે છે.

---

૧ જુઓ : 'The Making of a poem' તથા 'કવિની સાધના' 'કવિતાનો જન્મ' અને 'હું કેમ લખું છું' વગેરે નિબંધો. અહીં કાવ્યસર્જનની પ્રક્રિયા અંગે અધિકારીજનોએ જે લખ્યું છે તે પ્રમાણમાં બહુ થોડું છે એવો અભિપ્રાય છે. આપણી ચર્ચાના સંદર્ભમાં વાલેરીએ 'Poetry and Abstract Thought' નામક નિબંધમાં રજૂ કરેલી હકીકત મહત્ત્વની છે. અમુક ભાગો તેને અમુક નિશ્ચિત છંદોલય સાથે જ સૂઝ્યાં હતાં, જ્યારે રચાતી આવતી આકૃતિમાં કયું વસ્તુ આવવાનું છે તેનો તેને ખ્યાલ નહોતો.

અહીં આપણને લાગે-વળગે છે પ્રથમ આવિર્ભાવ સાથે. એ પ્રથમ આવિર્ભાવ કાવ્યનું જે રૂપ, જે આકાર નક્કી કરી આપે છે તે જ તે કાવ્યનો દેહ. કવિચિત્તમાં થતાં કાવ્યનાં સહજ સ્ફુરણ સાથે જ તેનો લય પ્રકટે છે. કાવ્ય અને કાવ્યલય સહજન્ય છે. લય નિયમિત હોય-પદ્યનો હોય, તો તે છંદ પણ લઈ ને જ આવે છે. લયનું સ્વરૂપનિર્માણ કરે છે કવિનો અનુભવ. અભિવ્યક્તિ અનુભવાશ્રિત હોઈ ને કવિનો અનુભવ પોતે જ તેને અનુકૂળ અનુરૂપ કાવ્યવાહન ખોળી લે છે. કાવ્યવાહન કોઈ પૂર્વનિશ્ચિત વસ્તુ નથી. કવિપ્રતિભા સર્જનક્ષણે જ-શબ્દ, કલ્પન, આદિ સહિત, તેનું નિર્માણ કરે છે. રાજશેખરની પ્રતિભાની વ્યાખ્યામાં अन्यदपि तथाविधम् શબ્દોમાં એનો ઇશારો વરતાય છે: 'પ્રતિભા શબ્દગ્રામ, અર્થસાર્થ, અલંકારતંત્ર, ઉક્તિમાર્ગ અને એવી અન્ય કાવ્યસામગ્રીનું (કવિના) હૃદયમાં પ્રતિભાસન કરે છે.' (या शब्दग्राममर्थसार्थं मलङ्कारतन्त्रमुक्तिमार्गमन्यदपि तथाविधमधिहृदयं प्रतिभासयति सा प्रतिभा।) છતાં છંદ માટે કવિ પૃથક્ યત્ન નથી કરતો એમ ન કહી શકાય. છંદના બંધારણનું, પોતાના છંદની શુદ્ધિનું એને ધ્યાન રાખવું પડે છે. પરન્તુ કુશળ કવિના ચિત્તમાં વિવિધ છંદના ઢાંચા તૈયાર જ હોય છે. તેથી કાવ્ય પોતાના યોગ્ય છંદમાં, યોગ્ય ઘાટમાં આપોઆપ ઊતરી આવે છે. હકીકતમાં છદ એ માનસિક કેળવણી છે. વક્તવ્યને અનુરૂપ વાણી પ્રકટતાં તે તેનું માપ પણ શોધી લે છે ને 'માપથી સિદ્ધ સુમેળવાળી વાણી એટલે પદ્ય. પદ્યની વિશિષ્ટ આકૃતિ કે આકાર તે છંદ'[2] કવિતા અને છંદને ખૂબ નિકટનો સંબંધ છે. છંદની દૃષ્ટિએ કોઈ કાવ્યમાં ફેરફાર કરવામાં આવે છે અથવા છંદોવિનિમય કરવામાં આવે છે ત્યારે એ નિકટતા વધુ સ્પષ્ટ થાય છે.

'કુમાર' (જૂન, ૧૯૬૧) માં પ્રસિદ્ધ થયેલી મારી એક ગઝલ વાંચીને એક કવિમિત્રે મને પત્ર લખ્યો હતો અને તેના છંદની તકલીફ અંગે મારું ધ્યાન દોર્યું હતું. ગઝલના છંદોના જાણકાર એવા એ મિત્ર પોતે સારા ગઝલકાર છે. તેમણે મિત્રભાવે કરેલી ચર્ચા અત્રે અપ્રસ્તુત છે. પરંતુ મૂળ કૃતિ અને છંદ બરોબર જાળવી તેમણે સુધારેલી કૃતિ દૃષ્ટાંત તરીકે જોઈએ:

---

૨ રા. વિ. પાઠક 'बृहत् पिंगल' પૃ. ૬. અવતરણમાં પહેલા વાક્યનો શબ્દાન્વય મેં બદલ્યો છે.

કોઈની દષ્ટિનો હું સહારો બનું નહીં,
સાગર બનું, બનું તો, કિનારો બનું નહીં !

પરિક્રમા કરું છું, આ પ્રવાસ કૈં નથી,
મુકામ છો તમે તો તમારો બનું નહીં !

નમનની ઠેકડી મેં નિહાળી અહીં અશી
(કે) પ્રભુને પણ નમીને બિચારો બનું નહીં !

અસારતા ફૂલોની જોઈ સૌ લીધી હવે
કોમળ છલે ફસાઈ જનારો બનું નહીં !

નશામાં જવાનીના થયો ચૂર હાલ તો
અનુભવે ઠરેલ થનારો બનું નહીં !

સૂરજની ઉગ્રતાને પણ હસી લઉં છું ત્યાં
શશીથી હારવાને સિતારો બનું નહીં !

પીઉં છું ઝેર પણ હું નીલકંઠ તો નથી;
અસર જણાય એમ પીનારો બનું નહીં !

આમાંથી પહેલા બે શેર કવિમિત્રે છોડી દીધા હતા. પહેલો શેર તેમને બરોબર લાગ્યો હતો ને બીજો શરત ચૂકથી રહી ગયો હોય એમ લાગે છે. બાકીના પાંચ શેર નીચે પ્રમાણે સુધાર્યા હતા :

મેં ઠેકડી નમનની નિહાળી અહીં અશી,
કે તુજને પણ નમીને બિચારો બનું નહીં !

ફૂલોની જોઈ લીધી હવે સૌ અસારતા,
કોમળ છલે ફસાઈ જનારો બનું નહીં !

છું કૈફમાં યુવાના, થયો ચૂર હાલ તો,
પાકટ વયે ઠરેલ થનારો, બનું નહીં !

સૂરજની ઉગ્રતાય હસી કાઢતો હું ત્યાં,
શશિયરથી હારવાને સિતારો બનું નહીં !

પીઉં છું ઝેર કિન્તુ હું નીલકંઠ તો નથી,
તાસીર જણાય એમ પીનારો બનું નહીં !

ઘેરા મોટા દર્શાવેલા શબ્દો નવા છે. તેમાંના બે વિષે ખુલાસો કર્યો છે. (૧) 'તુજને' કહેવાથી ઈશ્વરને સંબોધન છે એવું સમજાઈ જાય છે અને (૨) યુવાનીની સાથે અનુભવ કરતાં 'પાકટ વય' હોય તો સારું.

આ ગઝલનો છંદ મુઝારિમ મસ્વર, ૧૪ અક્ષરી છે :

બંધારણ :

मफऊल फाइलात मफाईल फाईलुन्
ગાગાલ ગાલગાલ લગાગાલ ગાલગા

આનો મેળ નીચે પ્રમાણે છે :

ગા ગાલગાલ ગાલલગા ગાલ ગાલ ગા.[3]

છંદની દૃષ્ટિએ મૂળ રચનામાં શૈથિલ્ય કે છૂટ જણાશે કદાચ. તે અંગે કાંઈ કહેવાનું નથી. આ બચાવનામું નથી. લખનારને ભૂલી જઈને પરિણામ જ જોઈએ તો બીજી કૃતિમાં છંદ સુધર્યો છે પણ કાવ્ય બગડયું છે એમ કહેવું પડશે.

ઉશનસ્‌ના એક કાવ્ય 'પ્રશાંત ક્ષણ'ની થોડી પંક્તિઓ લઈએ :

રથ સમયનો વિસામો લે નિશીથ તરુ તળે,
પવન ફરતો તારાપર્ણો મહીં કદી મર્મરે,

ઊંઘથી ઝઘડી મોડાં મોડાં ગયાં મળી છે દગો,
વિષય વિના થાક્યા પાક્યા લપ્યા દર પન્નગો,

કઠણ કરતી મૂડી હાવાં પડી રહી છે ખૂલી,
પકડ મનની વસ્તુમાત્રે જરા પડી છે ઢીલી.

['તૃણનો ગ્રહ'માં]

આ ષટ્કમાં પાછલી રાત્રિની નીરવતાના ચિત્રની રમણીયતામાં હરિણી છંદની દ્રુતવિલંબિત ગતિનુંય ઘણું અર્પણ છે. છંદ બદલીને[4] આ પંક્તિઓ હું ફરીથી લખું છું :

---

૩ 'वृहत्पिंगल' पृ ५२३.

લે વિશ્રાંતિ સ્થ સમયનો રાત્રિના વૃક્ષ નીચે,
તારાપર્ણો મહીં ફરી કદી વાયુ શો મર્મરે છે,

મોડાં મોડાં દગ મળી ગયાં ઊંઘ સાથે લડીને,
થાક્યા પાક્યા વિષય ત્રિપના સર્પ છૂટ્યા દરોમાં,

મૂકી હાવાં કઠણ કરતી છે પડી સાવ ખુલ્લી,
વસ્તુમાત્રે પકડ મનની છે પડી સ્હેજ ઢીલી.

'હરિણી' અને 'મંદાક્રાન્તા'ના બંધારણમાં જ એવી સગવડ છે કે છંદ સહેલાઈથી બદલી શકાય. બન્ને છંદોના પહેલા દસ અક્ષરો ક્રમ ફેરવી જેમના તેમ મૂકી શકાય. આથી મૂળ કૃતિની રચનાને ખાસ આઘાત આપ્યા વિના આ પરિવર્તન થઈ શક્યું છે. છતાં મૂળનું સૌંદર્ય આમાં જેવું ને તેવું ઊતર્યું છે ખરું? ઉત્તર નકારમાં જ આવવાનો.[૪]

છંદોલય કાવ્યસૌંદર્યમંડનમાં મહત્ત્વનું કાર્ય કરે છે.

૨

લય રચાય છે સાર્થ શબ્દોની સમુચિત વ્યવસ્થિતિથી, અન્વિતિથી. એથી એ એકીસાથે બે કાર્ય કરે છે–અર્થસમર્પણ અને શ્રવણરંજન. પદ્યમુક્તિમાં અર્થસમર્પણ અને પદ્યબંધનમાં શ્રવણરંજન તરફ વિશેષ ઝોક હોય છે. એ બન્ને માર્ગના વલણમાં અર્થ અને શબ્દની ખેંચતાણ એક પ્રેરકબળ તરીકે કામ કરતી હોય એમ જણાય છે. લયના નિયંત્રણમાં અર્થને ક્યારેક ગોપવવું પડે છે. અને તે સાથે પદ્યમાં થતી આવર્તકોની પુનરાવૃત્તિને કારણે તેમાં એકવિધતાનું જોખમ પણ રહેલું છે. છંદની આ મુશ્કેલી છે. છતાં પ્રતિભાશાળી કવિ માટે એ નિવાર્ય છે. કવિવ્યાપાર જ્યાં પૂર્ણપણે પ્રવૃત્ત થાય છે ત્યાં છંદોલય અવશ્ય કાર્યક્ષમ નીવડે છે. અર્થ અને શબ્દની સમતુલા જાળવતો છંદ કાવ્યસિદ્ધિમાં કોઈ રીતે પાછો પડતો નથી. સચોટતા, અસરકારકતા, ચોકસાઈ ને પ્રમાણતાને લઈને કાવ્યરૂપનું સુગ્રથન એ સાધી આપે છે'

---

૪ છંદોવિનિમયનાં બીજાં વધુ દૃષ્ટાંતો માટે જુઓ પરિશિષ્ટ ક.

આપણે ત્યાં નવીન કવિઓએ છેલ્લા ત્રણ દાયકામાં પરંપરિત છંદોના જે પ્રયોગો કર્યા છે તેમાં છંદની આ કાર્યક્ષમતા જોવા મળે છે. નવીન કવિતામાં છંદોવિધાન એ અલગ અભ્યાસનો વિષય છે, જેમાં વ્યવસ્થિત કામ થવાની આવશ્યકતા છે. પરંપરિત છંદો પૈકી એક હરિગીતને જ લક્ષીને થોડાં દૃષ્ટાંતો જોઈએ.

'હરિગીત'ની પરંપરા–ઈતિહાસ રસિક છે. એના સપ્તકલ સંધિનાં વિવિધ આવર્તનો યોજીને, તેના જુદા જુદા પર્યાયો પ્રયોજીને, એમાં આવતાં તાલસ્થાનો અને વિરામો બદલીને તથા અનેકવિધ ખંડો પાડીને અનેક કવિઓએ કરેલા પ્રયોગો જોતાં લાગે છે કે એ છંદ કાવ્યરચનાને ઠીક ઠીક અનુકૂળ પડયો છે. ગઝલના છંદો સાથે એના સંધિના સામ્યને લીધે પણ એ વધુ ખેડાયો હોવાનો સંભવ છે. ગાગાલગા[*] સંધિનાં ૪ આવર્તનોથી 'હરિગીત' છંદ થાય છે. દરેક સંધિની ૭ માત્રા લેખે એમાં કુલ ૨૮ માત્રા અને ૮ તાલ આવે છે. દલપતરામના લક્ષણ પ્રમાણે એમાં ૧૪ મી કે ૧૬ મી માત્રાએ યતિ આવે છે. પરંતુ પાઠક નોંધે છે તે મુજબ 'યતિ એ છંદનું અંગ નથી.' 'હરિગીત'ના 'ગાગાલગા' સંધિના બીજા બે પર્યાયો છે 'ગાલગાગા' અને 'લગાગાગા' ગઝલના છંદોના ત્રણ આર્કાન અનુક્રમે मुस्तफ्इलुन् (ગાગાલગા), फाइलातुन् (ગાલગાગા) અને मफाईलुन् (લગાગાગા) એની સાથે મળતા આવે છે. આ સંધિઓના મેળના અને જુદાં જુદાં મિશ્રણોના અનેક પ્રકારના છંદઃપ્રયોગો જોવા મળશે. પરંપરિતમાં સળંગ પંક્તિની એકવિધતા તૂટતાં તેમ જ ક્યારેક વચ્ચે અવકાશ છોડવાથી વ્યસ્ત રૂપ સંધાતાં વૈવિધ્ય આવી શકે છે. પ્રેમાનંદથી માંડી ને પ્રિયકાન્ત સુધી આ સપ્તકલ સંધિની વિભિન્ન રચનાઓ જોવા મળે છે :

અ. ૧. શ્રીમકતનયા, રૂપ બનયા, રસીક રંગે પૂર્ણયા.

—પ્રેમાનંદ

૨. જ્યાં જ્યાં નજર મારી ઠરે યાદી ભરી ત્યાં આપની.

—કલાપી

---

[*] માત્રાછંદોનાં માપ બે માત્રા માટે 'ગા' અને એક માત્રા માટે 'લ' મૂકીને દર્શાવવામાં આવે છે. અંતે આવતા દીર્ઘ માટે 'ગા' મુકાય છે. અહીં નિરૂપણની સગવડ ખાતર સર્વત્ર 'ગાલ' સ્વીકાર્યાં છે. છંદની બધી જ ટેકનિકલ ચર્ચા 'બૃહત્ પિંગલ'ને પ્રમાણ ગણી કરી છે.

अ. ૧. નામ ચંદા મધુર મ્હારું પાડિયું મુજ માડીએ.

—નરસિંહરાવ

૨. આ તરફ એની મુરાદો, મુજ ઇરાદો આ તરફ...
બેઉ બોજા ખેંચતાં કાવડ બની ગઈ જિન્દગી.

—વેણીભાઇ પુરોહિત

क. ૧. ગુર્જરે જે શિરે ત્હારે, જગતનો નાથ તે રહેજે.

—બાલાશંકર

૨. કહીં છે લ્હેર લીલા, ક્યાંક કાળો કેર છે, સાકી !
કહું શું કે જગતમાં કેટલું અંધેર છે, સાકી !

—અમૃત ઘાયલ

ઉપર અનુક્રમે अ ब क વિભાગોની પંક્તિઓમાં આગળ જણાવેલ ત્રણે પર્યાયો પ્રયોજાયા છે. હવે પરંપરિતનાં દૃષ્ટાંતો તપાસીએ. પ્રથમ, ઉપરના જ ક્રમમાં ત્રણ સંમિશ્રપર્યાયોવાળી કૃતિઓ જોઈએ :

अ. ટોડો ગયો તૂટી......
બિચારું ડાળથી નીચે પડ્યું.
પાંખો શિથિલ પથરાઈ ગઈ,
ડોકી નમી,
ને પળમહીં
ધીમે ધબકતાં હૃદય કેરાં સ્પંદનોય ગયાં શમી...[૬]

ब. કોઈ પણ મારી હકીકત હું ન રાખું ગોપવી,
હું સ્વીકારી લઉં વિના સંકોચ મુજ અસ્તિત્વને.
માર્ગનો માલિક બની ચાલી રહ્યો ગર્વિષ્ઠ જે
એ મદદનો ભિખારી
હું જ છું.[૭]

૬ વિનોદ અધ્વર્યુ : 'નંદિતા' પૃ. ૨૫.
૭ હરીન્દ્ર દવે : 'આસવ' પૃ. ૩૮.

ક. નમેલી સાંજનો તડકો

અહીં ચડતો, પણે પડતો,

ક્ષિતિજના ઉંબરામાં સૂર્ય ખાતો ઠેસ

અડવડતો.[૮]

આ પંક્તિઓમાં એક જ સંધિનાં આવર્તનોની પરંપરા છે. પંક્તિખંડો અર્થાનુસારી છે, પણ લય સળંગ જળવાય છે. કવિતાથી ટેવાયેલા કાનને સુગ્રાહ્ય છે. હવે એકથી વધુ પર્યાયો દ્વારા સંધાયેલા લયનાં કેટલાંક દૃષ્ટાંતો :

આ તરફ ઉન્મત્ત ધ્વજ ફરકાવતું સરધસ જતું;
—ના તે નદી.

એ તરફથી ડાઘુજન ગમગીન ચહેરે આવતું,
—તે યે નદી.

રસ્તા વિશે એ બે ય ધારા જ્યાં મળે
તે મેદની છે જિન્દગી[૯]

આમાં પહેલી પંક્તિમાં ' આ તરફ ' (ગાલગા) અને ત્રીજીમાં ' એ તરફ ' (ગાલગા) એટલા ટુકડા બાદ કરતાં સળંગ ' ગાગાલગા ' સંધિ છે. બીજી, ચોથીમાં એક અને છેલ્લીમાં તેનાં બે આવર્તનો આવે છે. આ લયયોજના કાવ્યની સુંદર સંઘટના રચી આપે છે.

આ ધરિત્રી

મેઘનાં આલિંગનોથી વિશ્લથ

વિશ્વની એકાન્ત કુંજે એકલી જાણે રતિ

વેગળો વાટે વળો છે મન્મથ.[૧૦]

---

૮ હસમુખ પાઠક : 'સાયુજ્ય' પૃ. ૪.

૯ ઉશનસ્ : 'આર્દ્રા' પૃ. ૧૦૮.

૧૦ રાજેન્દ્ર શાહ : 'ધ્વનિ' પૃ. ૪૭.

આમાં બીજી અને ચોથી પંક્તિના અંતમાં 'ગાલગા'ના ટુકડા આવે છે. બાકી સળંગ 'ગાલગાગા' સંધિ છે. આ પ્રકારના અર્થાત્ 'ગાલગા' અને અને 'ગાલગાગા'ના વિશિષ્ટ મિશ્રણની પ્રહ્લાદ પારેખની એક કૃતિ ધ્યાન ખેંચે એવી છે :

જ્યાં સુધી પહોંચે નજર
ત્યાં સુધી બસ ઘાસનો વિસ્તાર છે,

ને પછી આકાશ કેરી
નીલરંગી ક્ષિતિજ કેરી ધાર છે,

પૃથ્વીના આનંદના સ્પંદન સમાં
તરણાં હલે છે વારવાર,

ના ખબર કે શા સંબધે
સર્વ સંગે એહ મારો પ્યાર છે.[11]

હસમુખ પાઠકની એક જાણીતી કૃતિમાં 'હરિગીત'નો લય અસાધારણ છટા ધારણ કરે છે :

એક પગ ધરની અડકતો, લટકતો, હલતો,
અને લંબાઈને બીજો રહ્યો ટીંગાઈ હાથા પર;

ધડકતી છાતીમાં નીચો થતો, ઊંચો જતો,
વાતાવરણનો પ્રાણવાયુ.[12]

બધી પંક્તિઓ સડસડાટ અવિરામે વાંચી જઈએ તો જણાય છે કે એમાં 'ગાલગાગા' સંધિનાં જ આવર્તનો છે. પરંતુ અર્થની જરૂરિયાત પ્રમાણે અમુક શબ્દો આગળ ને પંક્તિને અંતે વિરામોને વાંચતાં 'લગાગાગા' સંધિ આગળ પડતો લાગે છે. અર્થનો આવેગ રૂઢ સંધિવ્યવસ્થાને ગાંઠતો નથી. વસ્તુતઃ છંદની ચાલ પરંપરિત થતાં—અવિરામ પરંપરા આ કાવ્યમાં અભિપ્રેત પણ છે

11 'બારી બહાર' પૃ. ૧૨૬.

12 'સાયુજ્ય' પૃ. ૨૪.

—સંધિના ભેદ રહેતા નથી. આવર્તનોમાં આગલા સંધિની સાથે પાછલો સંધિ જોડાઈ જતાં આમ થાય છે. આ પરિસ્થિતિનો, છંદના પાકા નિષ્ણાત કવિએ, લાભ લીધો છે

—ને છેલ્લે, કેફી લયવાળી પ્રિયકાન્ત મણિયારની આ પંક્તિઓ જુઓ—કાવ્ય પણ કેફવાળું જ છે તો :

હું ભાનમાં બોલી રહ્યો બેહોશ છું
હું ફૂલ પી એવાં ગયો છું ગટગટાવી
આંખમાં એની અસર એવી થતી
જેની સુગંધે જગત આ આખું શ્વસે
તે/ સૂર્ય૦ મુજને તાતો ખીલેલો લાગતો,
ઓટ–ભરતીમાં ઊછળતા માત્ર પાણીનાં
અરે બહુ પર્ણમાં

સાગર ખીલેલો લાગતો
પર્વતો પાષાણના/ કેવા ઠરેલા૦
તે પણ ખીલેલા લાગતા
એક સરખું ચોતરફ ફેલાયેલું/ આ આભ પણ

મુજને ખીલેલું લાગતું
ભમરા સમો ભમતો પવન/ ને ભમરા સ્વયં

મુજને ખીલેલા લાગતા,
હું આ બધું શું૦ અરે/ બોલી ગયો૦
ફૂલથી કે ભૂલથી ?[13]

કવિ પોતે પઠનમાં આ કાવ્યને ખૂબ ચગાવે છે, અને તેમાં લયની વિશેષતા મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. મુદ્રિત પાઠ પ્રમાણે છંદને તપાસીએ તો આનો સંધિ છે 'ગાગાલગા.'

છંદ ધારાવાહી નથી એટલે કે લયમાં ખટકા આવે છે પણ કવિને અભિપ્રેત લયને હાનિ થતી નથી, કદાચ લયની ખૂબી જ એમાં છે. અહીં દરેક પંક્તિને અંતે તો વિરામ છે જ, પરંતુ વચ્ચે પણ કોઈ કોઈ ઠેકાણે તે આવે છે. ઊભી

13 'સ્પર્શ' પૃ. ૭૯–૮૦.

રેખા દ્વારા વિરામ ને પોલાં મીંડાં દ્વારા ખૂટતી માત્રાવાળાં સ્થાન દર્શાવ્યાં છે. વિવિધ કલ્પનો રચીને મુખ્ય વક્તવ્યને બળ આપવા અહીં જે પુનરુક્તિની રીતિ યોજાઈ છે તેમાં છંદોલયનું પ્રદાન નોંધપાત્ર છે. ઉપર્યુક્ત લયપ્રાપ્તિમાં જ અડધી કાવ્યસિદ્ધિ સાંપડે છે.

છંદોલય કાવ્યસિદ્ધિમાં ઘણો ઉપકારક છે.

૩

છંદની કેટલીક મર્યાદાઓ આપણે આ પહેલાં જોઈ છે. એની સામે છંદનું સામર્થ્ય કેટલું બધું છે એય જોયું. છંદોરચના સરળતાથી સ્મરણમાં રહે છે; છંદથી કાવ્યમાં એક પ્રકારની શિસ્ત આવે છે; છંદને કારણે વક્તવ્ય ઘૂંટાઈને આવે છે; તેને લાઘવ પણ છંદને લીધે જ પ્રાપ્ત થાય છે, આદિ ઘણી બાબતો છંદ પક્ષે રજૂ કરી શકાય, કરવામાં આવે છે. તેમ જ્યાં છંદ વિના કાવ્ય પ્રાપ્ય છે, એટલે માત્ર છંદમાં જ—પદ્યલયમાં જ તે શક્ય છે એમ કહી શકાતું નથી એટલું અવશ્ય કહી શકાય કે છંદની કોઈ મર્યાદા તેનો ત્યાગ કરવા પ્રેરે એમ લાગતું નથી. ક્યારેક કવિની મર્યાદા એમ કરવા પ્રેરતી હોય એ સંભવ કાઢી નાખવા જેવો નથી.

છંદથી વિમુક્ત થવા પાછળ કયું કવિમાનસ કામ કરે છે એ પ્રશ્ન વિચાર માગે છે. અને તે સર્જનપ્રક્રિયા સાથે કોઈ ને કોઈ સંબંધ ધરાવે છે. સભાનપણે કોઈ પ્રયોગ કરવો અને તે સહજપણે થઈ જવો, સર્જન વેળાએ જ આપોઆપ કશુંક નીપજી આવવું, (દા. ત., વારંવાર રજૂ કરાતી સુન્દરમ્‌ની પંક્તિ—'અરે કે હમણાંનું આ હૃદયને થયું છે જ શું') એમાં ફેર છે. તેવી જ રીતે સભાનપણે (કે છંદની આપાકૂટમાં જ ન પડવાના ઇરાદાથી) ગદ્યમાં રચના કરવી અને સ્વાભાવિકતાથી (છંદ પર પ્રભુત્વ હોવા છતાં) ગદ્યની નજીકના લયમાં કે ગદ્યમાં જ કાવ્ય સ્ફુરવું એમાં ફેર છે. સભાન પ્રયોગનું કશું મૂલ્ય નથી એમ નથી. તેની અનિવાર્યતા પ્રતીત થવી જોઈએ. છંદત્યાગ પ્રયોગ ખાતર નહિ પણ અનિવાર્ય જરૂરિયાતને લીધે જ થાય એ ઇષ્ટ છે. અને અશક્તિ તો કાવ્યક્ષેત્રમાં કોઈની ક્યારેય નભી શકતી નથી. છંદની મહત્તા જાણનાર કોઈ પણ સાચો કવિ અશક્તિથી નહિ, અનાસક્તિથી જ તેનો ત્યાગ કરશે એ વાતનો જેમ વિશ્વાસ રાખવો ઘટે, તેમ જ કાવ્યરસિકોએ એ વાતની ધરપત પણ રાખવી રહી કે તે છંદ વિના પણ 'કાવ્ય' લઈ આવશે.

○

૧૦ વિવિધ પદ્યપ્રયોગો

કવિતા અને છંદની ચર્ચાના આરંભમાં જ જોયું કે કાવ્ય અને ગદ્યને વિરોધાવી શકાતાં નથી. ગદ્ય અને પદ્યનો વિરોધ શક્ય છે. તેમાંય હમેશાં ચોક્કસાઈથી સીમાંકન થઈ શકે એમ નથી. કેમ કે ગદ્ય-પદ્યનો ભેદ દર્શાવનાર લયતત્ત્વ કોઈને કોઈ રૂપે ભાષાના તમામ વપરાશમાં પ્રકટ થવાનું. આથી નિયંત્રિત લય એટલે પદ્ય અને અનિયંત્રિત લય એટલે ગદ્ય એમ સામાન્યપણે સ્વીકારીને કામ ચલાવી લઈશું. વાણી વિશિષ્ટ રીતે પ્રયોજાય છે ત્યારે તેમાં સ્વયંમેવ કોઈ ને કોઈ પ્રકારનો મેળ સધાઈ જાય છે. પણ સુમેળવાળી વાણીને જ આપણે પદ્ય કહીશું. એમ તો ગદ્યમાં પણ ક્યારેક લય-આગળ પડતો લય-જોવા મળે છે. ને એથી જ સર્જનાત્મક ગદ્ય અને શાસ્ત્રીય નિરૂપણના નર્યા ગદ્ય પરત્વે ભેદ કરવો પડે છે. એમ તો સાધારણ વાતચીતમાં કે છાપાનાં લખાણમાં સુધ્ધાં છંદના ટુકડા, શોધનારને મળી આવે ખરા 'કુમાર કાર્યાલય લીમિટેડ' કે 'રજા વિના અંદર આવવું નહીં' જેવાં પાટિયાંનાં નામો-સૂત્રોમાં છંદની પંક્તિ જ વાંચવા મળે! આ પરિસ્થિતિ અંગે જ ગદ્ય-પદ્યનો ભેદ સ્ફુટ કરતાં વર્ડ્ઝવર્થે કહ્યું છે કે "The strict, antithesis to Prose is Metre; nor is this, in truth, a *strict* antithesis, because lines and passages of metre so naturally occur in writing prose, that it would be scarcely possible to aviod them, even where it desiriable"[1]

આમ, એક બાજુ ગદ્ય 'वृत्तगन्धि' બની જતું હોય છે તો બીજી બાજુ, પ્રયોગસિદ્ધ પદ્ય ગદ્યની નજીક જતું, ગદ્ય-લઢણો અપનાવતું જોવા મળે છે. કોઈ ચોક્કસ હેતુસર ઘણીવાર ગદ્ય પદ્યની અને પદ્ય ગદ્યની યુક્તિઓ અજમાવે

---

૧ 'Lyrical Ballads'ની પ્રસ્તાવનામાંનું આ અવતરણ Robin Skelton કૃત 'The Poetic Pattern' માંથી લીધું છે.

છે—એકબીજાનાં કેટલાંક લક્ષણો ધારણ કરે છે. તેમ છતાં, વસ્તુતઃ એ બન્ને પોતપોતાનાં મૂળ સ્વરૂપ—તેનાં અમુક વ્યાવર્તક લક્ષણો તો જાળવી રાખતાં હોય છે. કાવ્ય સાથે નિસબત ધરાવતાં વાણીસ્વરૂપનો વિચાર અત્રે પ્રસ્તુત છે. એટલે ઉપર કહેલ લયનિયંત્રણને લક્ષમાં રાખવું પડે એમ છે. છાંદસ લયનો એટલે લયના કોઈક નિયંત્રિત રૂપનો કાવ્યને ઉપકારક એવો ઉપયોગ કવિ શી રીતે કરે છે તે જોવા માટે વિવિધ પદ્યપ્રયોગોનો પરિચય આવશ્યક છે.

અહીં પરિભાષાની તકલીફ છે જ. શબ્દો, વિવેચનના લખાણમાં ઘણી વાર શિથિલતાથી વપરાતા શબ્દો, અવબોધમાં મુશ્કેલી કરે છે. છતાં એનો સ્વીકાર કરીને ય વસ્તુને સમજવાનો પ્રયત્ન કરનારને તેનું યથાર્થપણે જ્ઞાન મેળવવું કઠિન નથી. વિશદતા ખાતર દૃષ્ટાંતો જોઈશું. પણ દૃષ્ટાંતો છતાં વાત ન પકડાય તો નવાઈ નહીં. કારણ સ્પષ્ટ છે : કવિતા કાનનો વિષય છે. શબ્દના અવાજનો કવિ ક્યાં ને કેવો વિનિયોગ કરે છે તે તો કાવ્ય સાંભળવાથી જ અનુભવી શકાય. અનુભવી શકાય એમ કહું છું એનો અર્થ એ કે તે સમજી—સમજાવી ન પણ શકાય. અને બીજું, શબ્દાર્થની જેમ શબ્દનાદ સમજવા માટેય ઓછી સહૃદયતાની જરૂર નથી પડતી.

કાવ્યાસ્વાદ માટે કાવ્યનું વાચન નહિ, શ્રવણ જરૂરી છે. એટલે કે કાવ્ય વાંચતી વખતે એને કાનથી સાંભળીને મનમાં ઊતારવું જરૂરી છે. કાવ્યનું ત્યારે જ પૂર્ણ આકલન થઈ શકે જ્યારે તે મનઃશ્રવણથી સારું અને સ્પષ્ટ સંભળાયું હોય. વળી કાવ્ય વાંચતી વખતે એ ચોક્કસ રીતે સંભળાવું જોઈએ. ભાવક પોતે કાવ્ય વાંચતો હોય અથવા તેને માટે કોઈ બીજો કે કવિ કાવ્ય વાંચતો હોય. પઠનની ચોકસાઈ વિના કાવ્ય બરોબર પકડાતું નથી, પમાતું નથી. પઠન અંગે 'કાવ્યમીમાંસા' કારનાં કેટલાંક વચનો સંભારવા જેવાં છે :

ललितं काकुसमन्वितमुज्ज्वलमर्थवशात्कृतपरिच्छेदम् ।
श्रुतिसुखविविक्तवर्णं कवयः पाठं प्रशंसन्ति ॥

'લલિત, કાકુથી સમન્વિત, ઉજ્જ્વળ, અર્થાનુકૂલ પરિચ્છેદ કરતો કરતાં, શ્રુતિને સુખકર એવા એક એક વર્ણના સ્પષ્ટ રૂપથી થતા પાઠની કવિઓ પ્રશંસા કરે છે.'

अतिद्रुतमतिविलम्बितमुल्बणनादं च नादहीनं च ।
अपदच्छिन्नमनावृतमतिमृदुपदं च निन्दन्ति ॥

'અતિ ઝડપથી, અતિ ધીરેથી, ખૂબ મોટા અવાજે અથવા અવાજહીન, પદચ્છેદરહિત, અવ્યક્ત, અત્યંત મૃદુ અથવા પરુષ (એવા પાઠની કવિઓ) નિંદા કરે છે.'

गम्भीरत्वमनैश्चर्यं निर्व्यूढिस्तारमन्द्रयो: ।
संयुक्तवर्णलावण्यमिति पाठ्यगुणा: स्मृता: ॥

'ગંભીરતા, સસ્વરતા, ઊંચાનીચા સ્વરોની માવજત, સંયુક્ત વર્ણોમાં લાવણ્ય; આદિ પાઠના ગુણ માનવામાં આવે છે.'

आगोपालकमायोपिदास्तामेतस्य लेह्यता ।
इत्यं कवि: पठन्काव्यं वाग्देव्या अतिवल्लभ: ॥

'કવિએ એવું પઠન કરવું જોઈએ કે તે ગોવાળિયાથી માંડીને સ્ત્રીઓ સુધી સર્વને પ્રિય લાગે. એ પ્રમાણે કાવ્યપાઠ કરનાર કવિ વાગ્દેવતાને અતિ પ્રિય હોય છે.'

આ નિર્દેશોથી સ્પષ્ટ થાય છે કે યોગ્ય પઠન કાવ્ય સમજવા માટે તો ખરું જ, કાવ્યની રૂપરચના સમજવા માટે પણ મહત્ત્વનું છે. શ્રેષ્ઠ ભાવક પણ કવિને અભિમત કાવ્યપાઠ કરવાને હમેશાં શક્તિમાન નથી હોતો. એટલે પઠન કવિ દ્વારા થાય એ ઇષ્ટ ગણાય. કવિને સ્વમુખે કાવ્ય સાંભળવાની સ્વાભાવિક વૃત્તિ આમ ન્યાય્ય ઠરે છે. ઉમાશંકર જોશીએ વિશિષ્ટ લયપ્રયોગની પોતાની બે કૃતિઓ– 'છિન્ન ભિન્ન છું' અને 'શોધ'નું પ્રથમ પ્રકાશન પઠન દ્વારા જ કર્યું હતું[3] અને એમ કરવા પાછળનું દૃષ્ટિબિંદુ કાવ્યરસિકોને એ કૃતિઓમાં રહેલ લયઇબારતનો પરિચય કરાવવાનું જ હોઇ શકે. કેમ કે મુદ્રિતરૂપે મળતી એવી કૃતિનો પાઠ પોતા માટે કરવાનું ભાવકને ભાગે જ અનુકૂળ થાય. આવા જૂજ અપવાદ સિવાય, કવિનું કાવ્ય ભાવક પાસે આમ તો મુદ્રણ દ્વારા જ પહોંચે છે. એટલે કવિના કાવ્યગાહનને સમજવા સારુ તેણે પોતે જ કેળવાવું જોઈએ. પરંપરાગત પદ્યમાં રચાયલી કૃતિને પામે છે તેટલી સુગમતાથી તે પ્રયોગશીલ રચનાને, તેના

---

૨ જુઓ : રાજશેખર કૃત 'काव्यमीमांसा' अध्याय ૭.

૩ 'જુઓ પ્રતિશબ્દ' પૃ. ૪૮.

લયસ્વરૂપને પામી શકતો નથી. ત્યારે કવિતામાં લયનું કેવું અને કેટલું અર્પણ હોય છે તે તેને સમજાતું નથી. એ સમજવાનો સીધો ને સરળ ઉપાય છે વિવિધ પ્રયોગોનો સંપર્ક સાધવો તે. કવિતાનું વધુ ને વધુ વાચન–પુનઃ પુનઃ પઠન, કરવાથી જ એનાં અન્ય તત્ત્વોની જેમ, લયતત્ત્વને પણ પામી શકાય છે.

૨

પરંપરાગત રૂઢ પદ્યનો લય એટલે છંદોલય અને તેની વિશેષતા આપણે જોઈ ગયા, છંદની ઉપકારકતાની ચર્ચા કરતાં તેની મર્યાદાઓનું પણ આલોકન કર્યું. કાવ્યરચનામાં છંદ બંધનરૂપ ન હોવા છતાં ક્યારેક કવિને તે અવરોધરૂપ લાગે છે. કવિના અનુભવની વિશેષતા, બલકે અનુભવનું વિશિષ્ટરૂપ, એને છંદમાં નવા નવા પ્રયોગો કરવા પ્રેરે છે. બીજી રીતે જોઈએ તો, છંદ-પ્રયોગો ઘણુંખરું છંદમાં આવતી એકવિધતા ટાળવા માટેના કવિના પ્રયત્નોમાંથી પણ નિપજતા જણાય છે. એક જ છંદમાં રચાયેલી નાની કૃતિ–ઊર્મિકાવ્ય, રુચિર લાગે છે. પણ લાંબાં કાવ્યમાં એકનો એક છંદ એકવિધ લાગે છે, કલેશકર નીવડે છે. ત્યાં છંદનું વૈવિધ્ય આવશ્યક બને છે. લાંબાં વર્ણનાત્મક કાવ્યોમાં તેમ જ કાન્તથી શરૂ થયેલ આપણાં ખંડકાવ્યોમાં આવું છંદ કે વૃત્તવૈવિધ્ય જોવા મળે છે. કાન્તનું છંદોવિધાન, તેમના કાવ્યના સમગ્ર સંવિધાનના એક અંશરૂપ હોઈ તેની પાછળ કોઈક ચોક્કસ વ્યવસ્થા જણાય છે.[૪] પરન્તુ વૈવિધ્ય આવવા છતાં ખંડકાવ્યોમાં પરંપરાપ્રાપ્ત પદ્યનું શ્લોક સ્વરૂપ જળવાઈ રહ્યું છે. છંદની એક પંક્તિ તે ચરણ. એવાં ચાર ચરણોનો શ્લોક. એવા, એક જ છંદની ચારે સરખી પંક્તિવાળા, શ્લોકોમાં વૈવિધ્ય આણવાથી કાન્તનું કામ ચાલ્યું. પણ એથી આગળ વધી, ચારે પંક્તિઓ જુદા જુદા છંદની હોય તેમ જ એક જ પંક્તિમાં એકથી વધુ છંદો હોય એ જાતના છંદોમિશ્રણના પ્રયોગો ન્હાનાલાલ, બ. ક. ઠાકોર જેવા તેમ તેમની પછીના બીજા અનેક કવિઓએ કર્યા છે. છંદના એવા અનેકવિધ પ્રયોગોની નોંધ અને ચર્ચા રામનારાયણ વિ. પાઠકે તેમના 'બૃહત્પિંગલ'માં ખૂબ વિસ્તારથી કરી છે.[૫] ત્યાં શાસ્ત્રીય નિરૂપણની દૃષ્ટિએ તેમણે જેને 'નવા છંદો' તરીકે ઓળખાવ્યા છે તેને આપણે પદ્યપ્રયોગો જ કહીશું. દૃષ્ટાન્તો સહિત આવા કેટલાક પ્રયોગો હવે જોઈએ :

૪ કાન્તના વૃત્ત વૈવિધ્યની ચર્ચા માટે જુઓ : હેમન્ત દેસાઈ અને રતિલાલ દવે લિખિત 'ગુજરાતી ખંડકાવ્ય'નાં પ્રકરણ ૨ અને ૩.

૫ જુઓ : 'બૃહત્પિંગલ' પ્રકરણ છઠું.

પ્રયોગાત્મક કાવ્યકૃતિ તેની અવાજ–આકૃતિથી તેમ જ ઘણે ભાગે મુદ્રિતરૂપથી પણ, તરત જ આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. દા. ત. મનહર મોદીનું આ કાવ્ય:

વિમાસણ

એ

નયનો

　　　　　　બીડાતાં

રહેજ લઈ મરોડ
શું કેડને રૂપ અનન્ય
આપી, તું પાથરે
રંગ–સુગંધ શોભા !
　　　　　—ખુલતાં

ઊભી હોય ન તું,
જણાયે તારું કશુંયે
નહિ કોઈ ચિહ્ન

વિમાસણે વ્યાકુળ ચિત્ત મારું,
હું પોપચાં બંધ કરું...ઉઘાડું
　　　　　બંધ કરું...
　　　　　　　...ઉઘાડું[૬]

પ્રથમ નજરે છંદ કદાચ ન પરખાય. પણ કાવ્યથી ટેવાયેલો ભાવક જોઈ શકશે કે ઉપજાતિ (એટલે ઇન્દ્રવજ્રા અને ઉપેન્દ્રવજ્રા)ના સંધિઓ અહીં કુશળતાથી પ્રયોજાયા છે. કાવ્યની એકથી માંડીને અગિયાર અક્ષરો સુધીની પંદર પંક્તિઓ પૈકી ૧૩–૧૪મી પંક્તિઓમાં તો છંદ સ્પષ્ટ પરખાય છે. બાકીની પંક્તિઓમાંય દર્શનને બદલે શ્રવણ પર આધાર રાખીશું તો છંદની આખી પંક્તિઓ કે પંક્તિ-ખંડો જણાઈ આવશે. કવિએ ભાવપૂર્ણ, તીવ્ર ગતિશીલ ચિત્રાંકન કર્યું છે. આંખ બંધ કરતાં પ્રિયતમાનું દર્શન થાય છે અને ફરી ઉઘડતાં તે અદૃશ્ય થઈ ગઈ

---

૬ 'ૐ તત્ સત્' પૃ. ૨૧.

હોય એવો ભાસ થાય છે. પ્રિયતમાના રૂપને પ્રત્યક્ષ કરવાની વિમાસણમાં નાયક આંખ ઉઘાડ-બંધ કર્યા કરે છે : આ પરિસ્થિતિ, ભાવસ્થિતિને અનુરૂપ આકાર ધારણ કરતું કાવ્ય વિશિષ્ટ લય લઈને આવે છે. અને એ લયાકૃતિ ઉપસાવવા માટે કવિએ છંદ સાથે વિશિષ્ટ રીતે કામ પાડ્યું છે.

છંદની પંક્તિવ્યવસ્થા પ્રમાણે આ કાવ્ય ફરીથી લખીશું તો એનું છંદઃસ્વરૂપ પકડાશે :

બે નયનો—બીડાતાં
સહેજ લઈ મરોડ
શું કેડને રૂપ અનન્ય આપી
તું પાથરે રંગ-સુગંધ શોભા!
—ખૂલતાં
ઊભી હોય ન તું જણાયે
તારું કશું યે નહિ કોઈ ચિહ્ન,
વિમાસણે વ્યાકુળ ચિત્ત મારું,
હું પોપચાં બંધ કરું...ઉઘાડું...
બંધ કરું...ઉઘાડું...

પંક્તિ ૩, ૪, ૭ અને ૯ ઇન્દ્રવજ્રાની અને પંક્તિ ૮મી ઉપેન્દ્રવજ્રાની હવે બરાબર વંચાશે. પંક્તિ ૧ અને ૨ માં ઇન્દ્રવજ્રાના 'ગાગાલગા' એ રૂપના ચાર અક્ષરો પૂર્યા નથી. પાંચમી પંક્તિના 'ખૂલતાં' (ગાલગા) શબ્દ ઉપેન્દ્રવજ્રાનો છેલ્લો સંધિ છે. છઠ્ઠી પંક્તિમાં આરંભના બે અક્ષરો (ગાગા એ રૂપના) છોડી દીધા છે. અને છેલ્લી, પંક્તિ પહેલી બેના જેવી જ છે. 'બીડાતાં' અને 'ખૂલતાં' એ બે ક્રિયાપદો બે વિરોધી ચિત્રોના નિર્દેશક છે. એના દ્વારા ચિત્રોને ઉઠાવ મળે છે અને ભાવસંતુલન સધાય છે. તેથી મૂળ કૃતિમાં એ શબ્દો કવિએ જુદા પાડ્યા છે. આ પ્રયોગ છંદોમિશ્રણનો જ, છતાં છંદ સાથે વિલક્ષણ છૂટ લેનારો છે. છંદના ચાલુ પ્રવાહમાં એકથી વધુ છંદો પ્રયોજાતા હોય એવું બીજું એક દૃષ્ટાંત, ઉમાશંકર જોશીની કેટલીક પંક્તિઓનું લઈએ :

'ફેલાવી બે બાહુ, બ્રહ્માંડ ગોલે
વિંઝાઈ રહેતો, ઘૂમતી પૃથ્વી સાથે.
ઘૂમે, સુઘૂમે ચિરકાલ નર્તને,
પડે પરન્તુ પદ તો લયોચિત
વસુંધરાની મૃદુ રંગભોમે;
બજંત જ્યાં મંદ્ર મૃદંગ સિંધુનાં.

(નિશીથ' પૃષ્ઠ ૧)

આ ૭ પંક્તિઓમાંની પહેલી બેમાં નિશીથનું વિરાટ ચિત્ર દર્શાવી પછીની ચાર પંક્તિઓમાં તેના નર્તનનું વર્ણન કર્યું છે. તેમાં 'એ' સ્વરનાં અને અનુસ્વારનાં આવર્તનો તથા છેલ્લી પંક્તિની રવાનુકારી રચના જુઓ. શબ્દના નાદતત્ત્વનો એવડી રીતે લાભ લઈ શબ્દસંવાદ અને લયસંવાદ કવિએ સિદ્ધ કર્યો છે. એમાં કાવ્યવિષયને અનુરૂપ લયપ્રાપ્તિમાં કવિપ્રતિભાની પ્રવૃત્તિ જોઈ શકાય છે. અહીં પહેલી શાલિનીની અને બાકીની ઉપજાતિની પંક્તિઓ છે. બીજી પંક્તિ નોંધપાત્ર છે. એક જ શ્લોકમાં, ખરું જોતાં તો એક જ પરિચ્છેદમાં, જુદા જુદા છંદો પ્રયોજવા ઉપરાંત અહીં એક વિશેષ પ્રયોગ કર્યો છે. એમાં ઈન્દ્રવજ્રા–શાલિનીનું સંમિશ્રણ છે. 'ગાગાલગા' એટલો પૂર્વાર્ધ ઈન્દ્રવજ્રાનો પૂર્વાર્ધ છે અને પછીનો ઉત્તરાર્ધ 'ગાલગા ગાલગાગા' એ શાલિનીનો ઉત્તરાર્ધ છે. છંદમાં આવતી મધ્ય-યતિથી તેના ખંડો પડી જાય છે. બે ભિન્ન છંદોના યતિખંડોનું જોડાણ થતાં બનતી આવી પંક્તિ ચાલુ પ્રવાહના સંવાદમાં સુભગ લાગે છે. તો આ પંક્તિઓનો બનેલો શ્લોક એકસરખા શ્લોકની વચ્ચે વચ્ચે આવતાં કે કાવ્યને અંતે આવતાં વૈવિધ્ય આણી શકે છે, લાંબાં કથન–વર્ણન–પ્રધાન કાવ્યોમાં[૭] અને સોનેટના ષટ્ક

---

૭ પૂ. શ્રીમોટા રચિત 'શ્રી ગંગાચરણે'માં થયેલ શિખરિણી–મંદાક્રાંતાનો પ્રયોગ આ દૃષ્ટિએ અત્રે ઉલ્લેખનીય છે. પિંગલમાં આની નોંધ મળે છે. એને વિસ્મિતા અથવા મેઘવિસ્ફૂર્જિતા કહે છે. આવાં મિશ્રણો અંગે વધુ માટે જુઓ પૂર્વોક્ત 'બૃહત્પિંગલ'નું ૭મું પ્રકરણ.

તરીકે કે અંતિમ યુગ્મ તરીકે આવી છંદોરચના ઉચિત બની શકે છે. શિખરિણી–મંદાક્રાંતા, શિખરિણી–સ્રગ્ધરા, સ્રગ્ધરા–મંદાક્રાંતા જેવાં ભિન્ન ભિન્ન વૃત્તોનાં આવાં મિશ્રણો જોવા મળે છે.

આને મળતી અનુષ્ટુપના સમવિષમ ચરણોને બીજા છંદો સાથે યોજવાથી થતી રચનાઓના બે દાખલા, રા. વિ. પાઠકે આપેલા જ જોઈએ :

'સાન્નિધ્ય તારે સખિ, આ ધરિત્રી
ડગે ડગે રૂપ વસન્તનું ધરે,
સુહાગ તારો મૃદુ સૌમ્ય નીતરે,
ને આ કંગાલ હૈયે, વિપુલ મુદતણાં, વૈભવોને ભરેભરે.'

('વસુધા' પૃ. ૨૧૦) —સુન્દરમ્

અહીં ત્રણ પંક્તિઓ ઉપજાતિની છે અને છેલ્લીમાં ઉપસંહાર માટે કવિએ સ્રગ્ધરાના બે યતિખંડોની સાથે અનુષ્ટુપનું સમપાદ જોડી દીધું છે. રચના સંવાદી અને સુંદર લાગે છે. આનાથી સહેજ જુદો પ્રયોગ :

'ફરી કદી લે નહિ હાથ ટાંકણું
પ્રતિજ્ઞા એવી જો કરે,
આપું તને ભેટ ખરા સુવર્ણનું
સખરા જેસંગ ઉચ્ચરે.'

('ગંગોત્રી' પૃ. ૭૪) —ઉમાશંકર જોશી

અહીં ઉપજાતિની પૂરી પંક્તિની સાથે અનુષ્ટુપના સમપાદને જોડી દઈ ને નવીન મેળ સાધેલો છે. આમ છંદોનાં અનેક મિશ્રણો પરસ્પરનો સંવાદ જાળવીને થઈ શકે છે.

એ ભિન્ન છંદોના યતિખંડોની જેમ એ છંદોના સંધિઓના જોડાણ દ્વારા પણ મિશ્રણો થયાં છે. એ રીતનાં મિશ્રણોને પાઠકે 'સંગમ' અને 'શૃંખલા' એવી પદ્ધતિઓ તરીકે વર્ણવ્યાં છે. સારું એવું છંદ પ્રભુત્વ ધરાવનાર કવિ જ આવી ચતુરીપૂર્વકની મિશ્રરચના કરી શકે. એવા પ્રકારનો દાખલો પણ ઉમાશંકરનો જ મળે છે. એમના 'કવિઓ' કાવ્યની નવમી લીટી આમ છે:

'ને ગુંજતી જગત જનકુંજે સ્ફુરે છંદધારા'

('ગંગોત્રી' પૃ. ૧૧૧)

આ પંક્તિ વિશે ટિપ્પણમાં એમણે આ પ્રમાણે લખ્યું છે : "આ વસંત-ક્રાન્તામાં નવમી લીટી સાત અક્ષરો સુધી વસંતતિલકામાં વહે છે ને પછી મંદાક્રાન્તાના છેલ્લા દશ અક્ષરોથી પૂરી થાય છે. ત્રીજો અક્ષર લઘુ ને બદલે ગુરુ હોય તો આખીય લીટી મંદાક્રાન્તાની બની રહે: પણ એને લઘુ રાખીને વસંત૰માંથી ક્રાન્તા૰માં સરળતાથી સરી જવાનો લાભ લીધો છે." ઉમાશંકરે આ જાતની મિશ્રિત૰ પંક્તિનો ઉપયોગ અંગ્રેજી સ્પેન્સેરિયન બંધની શ્લોકરચનામાં કર્યો છે અને તે ત્યાં સુંદર લાગે છે.

નવા છંદઃપ્રયોગોની એક મહત્ત્વની પદ્ધતિ છે છંદઃપ્રસ્તારની. એમાં છંદના અક્ષરો વધારી તેનું નવું રૂપ સાધવામાં આવે છે. જેમકે, વસંતતિલકાના ચૌદ અક્ષરોમાં, છેલ્લા બે ગુરુની વચ્ચે એક લઘુનું ઉમેરણ. આ છંદને મૃદંગ કે અહિમણિ એવું નામ પિંગલમાં અપાયું છે. ઇન્દ્રવજ્રામાંથી ઉપેન્દ્રવજ્રાનું રૂપ જેમ સિદ્ધ થયું તેવું જ આમાં બને છે. વળી ઇન્દ્રવજ્રા-ઉપેન્દ્રવજ્રાના આદ્યક્ષરને લઘુ કરવાથી જેમ વંશસ્થ-ઇન્દ્રવંશા બન્યા તે રીતે, વસંતતિલકા-મૃદંગમાંથી પણ નવા છંદો રચી શકાય, રચાયા પણ છે. તેમ એ છંદોનાય વિસ્તાર થઈ શકે. ન્હાનાલાલે વસંત-તિલકાના ચાર સંધિ (ગાગાલગા, લલલગા, લલગા, લગાગા)માં એક ત્ર્યક્ષર સંધિ (લલગા) ઉમેરી, તેને વિસ્તાર્યો છે :

'તારી પ્રભા શું પ્રભુ ! જીવનને રચજે રસીલું'

('કેટલાંક કાવ્યો-૧' પૃ. ૪૪)

પાઠક આને સુંદર ગણતા નથી પણ એમાં મેળ સચવાતો હોઈ મને એ સુંદર લાગે છે. પ્રવાહી રચનામાં જો ઠાકોરનો પૃથ્વીતિલકનો પ્રયોગ નભી શકે તો આ પણ કંઈ ખોટો નથી. ન્હાનાલાલની આ પંક્તિ શ્લોકબંધમાં ચોથા ચરણ તરીકે આવે છે. આને મળતી, ચાલુ પ્રવાહમાં આવતી, આવી જ રીતે એક લલગા સંધિના ઉમેરણથી રચાયેલી, ઉશનસ્‌ની પંક્તિ નોંધવા જેવી છે :

'એ મુખ છાપી મુજ રેખતું ચિહ્‌ન, ભુંસાય છે કંઈ'

('સ્પંદ અને છંદ' પૃ. ૯૪)

ઉશનસે મૃદંગને વિસ્તાર્યો છે. એટલે આ પંક્તિ ૧૮ અક્ષરની થાય છે. ન્હાનાલાલની ૧૭ અક્ષરની હતી. છંદના પ્રસ્તાર–વિસ્તારનાં, થોડાં વધુ દૃષ્ટાંતો, વસંતતિલકા અને પૃથ્વીનાં, જોઈએ :

(૧)

તારી ઉપસ્થિતિ શી થાય પ્રતીત! સૂના
આવાસમાં મધુર ગાન હજીય ગુંજતું
તારું (સ્વરાવલિ ભરી રહી હૈયું મારું)! ને...
ને એટલા મહીં પ્રિયે! તું સરી ગઈ ક્યાં!'

('કવિતા'–૫૭–૫૮–૫૯ પૃ. ૧૨૭.) —નારાયણ દેસાઈ

(૨)

અવાજના ગગન ચુંબિત દુર્ગનો ધ્વજ
અત્યંત નિશ્ચલ કશો પ્રસરી રહે તદા
અવાજની તરડના અવકાશની હાથે
ક્ષણાર્ધમાં રમણ એ તવ મૌનનું અને
અવાજને નિકટથી સહતું સદાય, ને
જરાક જ્યાં અડક્યા મૃદુ અંગુલી થકી,
અનંત ત્યાં તડતડાટ થતો અવાજનો.

('કોમલ રિષભ' પૃ. ૮૭.) —રાજેન્દ્ર શુક્લ

(૩)

સ્મરું છ ત્રણ તેહ ખાસ, નિજ રતિકુવાર પ્રૌઢે મ્હને
શરૂથિ મરતાં લગી અભિસિંચ્યા કર્યો જેમણે.
ખરે પ્રણય એટલો, સમય એટલો, સતત એટલો
ઘણાં મનુજ દે શકે, ભર બને મધુર કેટલો !

ત્રણે જળિ રહ્યાં દુખે, વિધિનિમેલ નિજ જકડથી
છુટી નવ શક્યાં થયો યમ જ બેલિ ત્રણ્ણે તણો !
બન્યૂ ન કશુંયે હુંથી, અવર કોઈથીયે; ગણો
વિલાપ મહિં સાથ માત્ર મનુ આશરો મનુ થકી
હતા ભવ પુરા, જિહાં પ્રણય દીધ મેં એમને ?
હશે ભવ હવે થવા, અનૃણ થૈશ જ્યાં સેવિને એમને ?

('ભણકાર'–૧૯૫૧–પૃ. ૧૨૯.) —બ. ક. ઠાકોર

(૪)

અપૂર્વ અવકાશ યુગ !
અપૂર્વ યુગ આણવિક !
અહો પ્રથમ વારકાં પૃથ્વીઓ બીજી ઢૂંઢતાં
અનંત અવકાશ–શૂન્ય મહીં કંપ રોમાંચનો ભેદતાં
મનુષ્યમનબીજનાં મરુ ઉઘાડવા આભમાં ઉત્સુક
ઘુમંત અવકાશ યાન નભ ઢૂંઢોળતાં, કો ગ્રહે
મથંત ઉતરાણ કાજ,
અને પ્રથમ વારકું જ જનની જેવી આ વત્સલ
ઉદાર અમ ભોમના અવયવો તણું છેદન !

('સ્પંદ અને છંદ' પૃ. ૧૨૩.) —ઉશનસ્

પહેલાં દૃષ્ટાંતમાં, ચાર પંક્તિઓમાંની પહેલી અને ચોથી વસંતતિલકાની છે. તથા બીજી–ત્રીજી મૃદંગની. અહીં 'તારું' સાથે 'મારું'નું અનુસંધાન—અર્થ અને અવાજ બેઉ દૃષ્ટિએ, તથા 'ને'ની સાથે પછીની પંક્તિના 'ને'નું અનુસંધાન નોંધવા જેવું છે. એને જ કારણે વસંતતિલકામાંથી મૃદંગમાં સરી પડાયું છે. અને એ ગતિ સહજ પણ છે.

બીજાં દૃષ્ટાંતમાં પહેલા ગુરુ અક્ષરને ઠેકાણે લઘુ મૂક્યો છે. પણ ખરું જોતાં 'ગાગાલગા'ને બદલે 'લગાલગા' એ નવો સંધિ આવતાં, એ જુદો જ છંદ બને છે. દેખીતી રીતે આમ જૂજ ફેરફાર લાગે છતાં વૃત્તોનો મેળ સંધિઓ પર અવલંબે છે. અને છંદોવિસ્તારમાં સંધિમાં જ ફેરફાર થઈ જાય છે એટલે એવા પરિવર્તનથી નવો છંદ જ બને છે એમ શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ ધરાવવું પડે છે. મૃદંગની જેમ જ વસંતતિલકાના સંધિમાં ઉક્ત ફેરફાર કરી બીજો છંદ નિર્મી શકાય.

ત્રીજું દૃષ્ટાંત, ઠાકોરના—બળવંતરાય ઠાકોરના પૃથ્વીના વિલક્ષણ પ્રયોગનું છે. અહીં ઉતારેલ ૧૦ પંક્તિઓમાંથી ફક્ત ૭ જ નિયમિત પૃથ્વીની છે, પંક્તિ ૧, ૩ અને ૧૦ પૃથ્વીતિલકની અને બાકીની પૃથ્વી છંદમાં કવિએ લીધેલી છૂટના નમૂના રૂપ છે. પૃથ્વીતિલક વિશે ઠાકોરે શરૂમાં નોંધેલું કે "પંક્તિ વચ્ચેના ત્રણ લઘુને ઠેકાણે ૭ એ રૂપનો; પણ—અર્થ સંવાદી લય જાળવીને—પૃથ્વીની પંક્તિમાં ગમે ત્યાં ત્રણ માત્રા ઉમેરવામાં આવે (।।।, લલલ, ડાગાલ, ।ડલગા, એમ ગમે તે રૂપની) અને એમ જે જે અતિપૃથ્વી પંક્તિ થાય તે તે સૌને પૃથ્વીતિલક નામ આપું છું." ('મ્હારાં સૉનેટ' ૧૯૩૫—પૃ. ૫૬ મે) પણ પાછળથી એમાં વધુ આગળ વધીને જણાવે છે કે "એ માપ તેના મેળ પ્રમાણે કોઈ કોઈ સ્થળે ત્રણ કે પાંચ માત્રા જેટલું વધાર્યું છે." (ઉમાશંકર જોશી સંપાદિત 'મ્હારાં સૉનેટ' ૧૯૬૨—પૃ. ૧૬૭ પર) આમ, પૃથ્વીતિલક પ્રકારી પદ્યમાં યથાવકાશ, યથાઆવશ્યકતા ત્રણ કે પાંચ માત્રાના ત્રણ અક્ષરો ગમે ત્યાં ઉમેરીને સર્જી શકાય એવું ધોરણ કવિએ અપનાવ્યું જણાય છે, જેમનાં કાવ્યોમાંથી વિવિધ પ્રકારનાં દૃષ્ટાંતો મળી રહે છે, અહીં લીધેલી પંક્તિઓમાં જેની નીચે લીટી દોરી છે તે અક્ષરો વધારેના છે, પંક્તિ પહેલી અને ત્રીજીમાં એ ત્રણે લઘુ છે પણ પંક્તિ દશમીમાં ગુરુ લઘુગુરુ—એ રૂપના છે. પૃથ્વીના નિયમિત સંધિઓમાં આવાં ઉમેરણથી બનતી પંક્તિ એ છંદોવિસ્તારનું જ પરિણામ છે.

ચોથા દૃષ્ટાંતમાં ઉશનસે ઠાકોર કરતાં જુદી રીતે, પણ ઠાકોરની પંક્તિમાં બેસે એવો પૃથ્વીનો વિસ્તાર કર્યો છે. એમની પંક્તિઓ ચોથી–પાંચમીમાં અનુક્રમે 'મિષનાં' અને 'ઉત્સુક' શબ્દો પૃથ્વીના છેલ્લા 'ગાલગા' સંધિની વૃદ્ધિ તરીકે આવે છે. અને એમ એ અતિપૃથ્વી કે પૃથ્વીતિલક બને છે.

ઠાકોર અને ઉશનસ્‌નાં ઉપર્યુક્ત દૃષ્ટાંતો સંબંધે એક બીજી પણ છંદ વિષયક વિશેષતા જોઈ શકાશે. સંસ્કૃત વૃત્તોમાં, તે રૂપમેળ અને સંધિમેળ હોઈ, લઘુગુરુનાં સ્થાન નિશ્ચિત હોય છે. એટલે છંદના બંધારણ અનુસાર લઘુને સ્થાને લઘુ અને ગુરુને સ્થાને ગુરુ અક્ષર જ હોવો જોઈએ, પરંતુ એમાં એક ગુરુને સ્થાને બે લઘુ અને બે લઘુને સ્થાને એક ગુરુ મૂકવાની છૂટ કવિઓ લે છે. પાઠકે ચંદ્રમોહન ઘોષને અનુસરીને એને 'સમમાત્રકાદેશ' એવું ટેકનિકલ નામ આપ્યું છે. ન્હાનાલાલે તેમના 'મેઘદૂત' ના અનુવાદમાં અસહ્ય લાગે એવી રીતે આ પ્રકારની છૂટ લીધી છે. અહીં દૃષ્ટાંત ત્રીજામાં, જે અક્ષરો ઘેરા કર્યા છે — અર્થાત્ 'ધુર' 'નિજ', 'જક' અને 'મનુ' —ત્યાં સર્વત્ર એક ગુરુને સ્થાને બે લઘુ મૂકેલા છે, એવી જ રીતે ચોથા દૃષ્ટાંતમાં, ઉશનસે પ્રથમ બે પંક્તિઓના બે અંત્યાક્ષરો, અનુક્રમે 'યુગ' અને 'વિક' નું કર્યું છે ઉશનસ્‌ સાતમી પંક્તિ પૃથ્વીના નવમા અક્ષર આગળ અટકાવી દે છે. અને આઠમી નવેસરથી શરુ કરે છે તેમાં પૂર્વેની પંક્તિના સાદૃશ્યથી કે નાદસામ્યની આકાંક્ષાથી 'જ' વધારાનો—છંદની મર્યાદા બહારનો, પ્રવેશી જાય છે.

અહીં, છંદોમાં કરાતાં પરિવર્તનની વિશેષ પરિસ્થિતિમાંથી સ્ફુરતી એક બે વાત નોંધીએ. 'સમમાત્રકાદેશ'ને કારણે વસંતતિલકાના પ્રથમ ગુરુની જગાએ બે લઘુ મૂકવાથી પિંગલસ્વીકૃત નવો 'ઋષભ' છંદ બને છે.[૮] તેનોય ઉપયોગ થાય તો વસંતતિલકાના ચાલુ પ્રવાહમાં લાંબી કૃતિ લખનારને વૈવિધ્ય માટે ભારે મોકળાશ–મિશ્રોપજાતિમાં મળે છે તેવી, મળી રહે. નિયમિત વસંતતિલકા અને મૃદંગ એ બન્નેના આદ્યાક્ષરો લઘુ કરવાથી નિપજતી પંક્તિ, ઉપરાંત આ ઋષભ. ઉમાશંકરે, ઇન્દ્રવજ્રા–ઉપેન્દ્રવજ્રા અને ઇન્દ્રવંશા–વંશસ્થ એ ઉપજાતિ, શાલિની અને આવી એટલા છંદો યથાનુકૂલ યોજીને સરસ સંવાદી છંદપ્રવાહ સિદ્ધ કર્યાના

---

૮ જુઓ : 'બૃહત્‌પિંગલ' પૃ. ૨૯૩.

દાખલા[૯] અભ્યાસીને મળી શકશે. બીજું, કવિજનો ઠાકોર અને ઉશનસૂને રાહે ચાલીને એવી છૂટ લઈ યથેચ્છ છંદોવિસ્તાર કરવા માંડે તો છંદઃપ્રવાહમાં અસંખ્ય અછાંદસ પંક્તિઓ લખાઈ જવાનો ભય રહે છે. આ શક્યતાનો નિર્દેશ કરવા છતાં સ્વીકારવું જોઈએ કે પ્રસ્તુત છૂટ પિંગળના પ્રદેશમાં જ આવે છે અને એથી એને પદ્યનાપ્રયોગ તરીકે જ જોવી-ઘટાવવી રહી. અલબત્ત, એ ભાગે જ કહેવું પડશે કે અતિ છૂટ કે અયુક્ત છૂટ તો કોઈ પણ કલાકાર માટે ક્યારેય શોભાસ્પદ નથી.

૩

છંદના વિવિધ પ્રયોગોની ચર્ચા કરતાં આપણે છંદઃપ્રવાહની વાત કરી અને એ રીતે પ્રવાહી પદ્યની નજીક આવી ગયા. હવે એના વિશે જ વિચારીએ.

પ્રથમ, પ્રવાહી પદ્યનું સ્વરૂપ સમજીએ. રૂઢ પરંપરાગત પદ્ય સાથેના વિરોધ (contrast)માં એને જોતાં એની લાક્ષણિકતાઓ પકડાશે. પહેલાં રૂઢનું ઉદાહરણ લઈએ. કલાપીના કાવ્ય 'એક પ્રતિજ્ઞા'ની નીચેની પંક્તિઓ જુઓ. એમાં જળવાયેલા પદ્યના નિયમો લક્ષમાં રાખવા જેવા છે :

'પડ્યા જખમ સૌ સહ્યા, સહીશ હું હજુયે બહુ,
ગણ્યા નવ કદી, ગણું નવ કદી, પડે જો હજુ;
અપાર પડશે અને જિગર દાવ ! આણું ચહ્યું,
કઠિન ન બનો છતાં હૃદય એ જ ઈચ્છું પ્રભુ !

પડી વીજળી તે પડી સુખથી જો, બળું હું સુખે,
અનન્ત ભભૂકા હજો, બહુ હજો, ગળું હું સુખે;
ન દાહ વસમો કદી, જિગર બૂમ ના પાડતું,
કઠિન બનજો નહીં હૃદય એ જ ઈચ્છું પ્રભુ !'

(અનંતરાય રાવળ સંપાદિત : 'કલાપીનો કાવ્યકલાપ' પૃ. ૯૩.)

---

૯ તરત ધ્યાનમાં આવતા બે ગુચ્છો તે 'પ્રાચીના'માં 'કર્ણ-કૃષ્ણ' (પૃ. ૧ થી ૧૪) અને 'અભિજ્ઞા'માં 'વંચક' (પૃ. ૮૭). અહીં કેવળ દષ્ટાંત નોંધવી જરૂરની લાગે છે કે અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાનો અભ્યાસ કોઈ છંદોવિધાન–છંદઃપ્રયોગોની દૃષ્ટિએ કરવા બેસે તો તેને સહુથી વધુ દૃષ્ટાંતો ઉમાશંકરમાંથી મળવા સંભવ છે, એમની પછી ઉશનસ્‌માંથી.

સંસ્કૃત વૃત્તોને ગુજરાતીમાં લોકપ્રિય કરવામાં કલાપીનો ફાળો નોંધપાત્ર છે. આ નમૂનો રૂઢ પદ્યરચનાનો છે. હવે એનાથી જુદી જ, છતાં એ જ છંદમાં રચાયેલી બ. ક. ઠાકોરના 'આરોહણ'માંની નીચેની પ્રવાહી પદ્યની પંક્તિઓ જુઓ–પ્રવાહી પદ્યની ભિન્નતા તરત જ લક્ષમાં આવશે:

'ચઢું ઉપર. હોંસ ના, ફક્ત પૂર્વ નિશ્ચયવશે
વધે પગ, પડે કઠોર પડઘા પદાઘાતના.
અવાજ પણ એ સુવે પલમહીં સુના આ સ્થળે,
મળી કુખિ અશબ્દમાં ગળિ જતો, થતો ના થયો.
વસે ખસિ લસી રહે સ્વયમ ભોમશાંતી અહીં.

ગંભીર, તલહીન–જે જગતમેલ આત્માતણા,
કંઇ જગતપાપડંખ, દુખ સ્થૂલ સૌખ્યો તણા,
ઉતારિ ભુલવી દઇ રુઝવિ, અંક પોઢાડિને
કરંત સ્થિર ધામયોગ્ય ભ્રમભટકભ્રાંત આત્માશિશુ!

('ભણકાર'–૧૯૫૧–પૃ : ૬૦)

હજુ એક વધુ ઉદાહરણ અનુષ્ટુપનું લઈએ. ન્હાનાલાલના 'પિતૃતર્પણ'ની નીચેની પંક્તિઓ જુઓ:

'અદીઠા સિન્ધુની આવે ગર્જના ક્ષિતિજે તરી,
ગર્જે છે પડછન્દા કો એવા અન્તર્ગુહા ભરી.

ઘેરે જેવો મહાઘેરે ઘેરો તોફાનનો ધ્વનિ,
સમસ્ત જીવન કેરો ઘેરે એવો મહાધ્વનિ.

અને એ સ્મૃતિના ઉર્મિ, પડઘા ભૂતકાલના,
ને બધા ગૂંઝવે એવા બોલ જે મુજ બાલ્યના:

તે સૌમાં તરતો જાણે ચન્દ્રમા વ્યોમના જલે,
સુણ્યો, આકાશવાણી શો શાન્તિનો શબ્દ એક મ્હેં.

શમાવે પ્રભુના શબ્દો આ કોલાહલ વિશ્વનો,
એ શબ્દે એમ મ્હારોય શમ્યો પોકાર ઉરનો.'

('ચિત્રદર્શનો' પૃ. ૧૦૮.)

આની સાથે સરખાવો સુન્દરમ્‌ના '૧૩-૭ની લોકલ'ની આ પંક્તિઓ :

'નથી ટિકિટબારીની કને ત્યાં ભીડ, માસ્તર
ઝાંખો છે બારતો, લાંબી કપાતી ટિકિટો નથી,
નથી વા ઝમતી થપ્પી સિક્કાની નોટની, નથી
ફર્સ્ટ કે ક્લાસ સેકન્ડ તણો એકે ઉતારુ હ્યાં.
નાનકી હાટડી માંહે બેઠા કંદોઈ જેમ એ
પૈપૈસો લઈને આપી પાશેરશેર શું રહ્યો!
અને એ થાકીને ખિસ્સે હાથ નાંખી નિરાંતથી
ઓટલે ઊભતો, નીચે બેઠેલાં માનવી મહીં
ઉદાચક્ષ ઉતારુને પારખી નિરખી રહ્યો.
અને 'શું આપવું મારા જતું?' એવા અભિનયે
સીસોટી છૂઅથી ઝીણી વગાડી જાય અંદર.'

('વસુધા' પૃ. ૧૦૧.)

ઉપરનાં બન્ને ઉદાહરણો ધ્યાનથી જોતાં જણાશે કે પરંપરાગત પદ્યમાં શ્રુતિ-યતિ-શ્લોક અને પ્રાસનાં દૃઢ બંધનો છે તેને શિથિલ કરીને કે તેનો ભંગ કરીને એના એ છંદને વધુ મુક્તતાથી પ્રવાહી પદ્યરૂપે યોજી શકાય છે. વિષયવસ્તુ, વક્તવ્ય અને અભિવ્યક્તિના સ્વરૂપને અનુસરીને, બલકે તેને અનુરૂપ છંદોવિધાન કવિતામાં થતું હોય છે. અથવા એ સઘળાં તત્ત્વો જ છંદઃસ્વરૂપનાં વિધાયક-નિર્ણાયક હોય છે. પ્રસ્તુત ઉદાહરણોમાં એ બધાં પરત્વે બે કવિઓની ભિન્નતા તરત જ દેખાઈ આવે છે. પરન્તુ છંદ સાથે કામ પાડવાની વિશિષ્ટ રીતિને લક્ષીને જ એની પરસ્પર તુલના આપણે કરવાની છે.

હવે આપણે ત્યાં ખેડાયેલ પ્રવાહી પદ્ય (શુદ્ધ અગેય કે સળંગ પદ્યરચના) ની ભૂમિકા અને તેની સિદ્ધિ-અસિદ્ધિનું અવલોકન કરવા સહિત તેનાં લક્ષણો તપાસીશું.

અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં, ઠેઠ નર્મદથી અત્યાર સુધી મહાકાવ્ય અને પદ્યનાટકને અનુરૂપ પદ્યવાહનની શોધ ચાલી છે. નર્મદ, કેશવ હર્ષદ ધ્રુવ, ખબરદાર, બળવંતરાય ઠાકોર તેમ જ ગાંધીયુગના અને અદ્યતન કવિઓએ વિવિધ પ્રકારના

પદ્યપ્રયોગો કર્યા છે. તેમ છતાં હજુ, જેની પ્રેરણાથી પ્રસ્તુત શોધ ચાલી તે 'બ્લૅન્ક વર્સ'ના જેવો કે તેનો સમકક્ષ છંદ શોધી શકાયો નથી. કવિ ન્હાનાલાલની ડોલનશૈલી જેવાં આકંઠસ્ કાવ્યવાદન સુધી લંબાયેલી પ્રયોગખોરી 'બ્લૅન્ક વર્સ'ના મહત્ આકર્ષણની પ્રતીતિ કરાવે છે. એ છંદોનિબદ્ધ પદ્ય જે અંગ્રેજી ભાષામાં શેક્સપીઅરનાં નાટકો અને સૉનેટો તેમ જ મિલ્ટનના મહાકાવ્યમાં વપરાયું છે તે નિયમિત હોવા છતાં ઘણું મુક્ત છે, એટલે કે એ કવિના ઉચ્ચ કલ્પનાવિહાર કે ધસમસતી વિચારધારાયુક્ત પ્રબળ વાણીપ્રવાહને ઓછામાં ઓછાં બંધનો સહિત પ્રગટ થવાને અવકાશ આપે છે. જેનો છંદ 'આયૅમ્બિક પેન્ટામિટર' છે તે 'બ્લૅન્ક વર્સ'ની મોકળાશ અંગ્રેજી સાહિત્યમાં ચિરંજીવ કૃતિઓ સર્જાવી શકી એ જોઈને આપણા કવિઓએ એવો છંદ પ્રાપ્ત કરવાની દિશામાં પ્રયત્નો આરંભ્યા. પરન્તુ કોઈએ તેવી સિદ્ધિ ન મળી, કેમ કે પદ્યરચનાના નિયમો ભાષાના સ્વરૂપ ઉપર અવલંબે છે. અંગ્રેજી ભાષામાં જે નિશ્ચિત સ્વરભાર (accent) છે તે ગુજરાતીમાં નથી. એટલે સ્વરભારને કારણે નિયંત્રિત છતાં મુક્ત રીતે વહેતા 'બ્લૅન્ક વર્સ'ની ખૂબીઓ અને સિદ્ધિઓ આપણી ભાષામાં યથાતથ ન ઊતરે તો તેમા આશ્ચર્ય નથી.

ઉપર જણાવેલ મહાકાવ્યને કે નાટકને અનુકૂળ થાય એવા છંદ માટે સળંગ અગેય પદ્યની શોધ અંગે ગુજરાતી સાહિત્યમાં અનેક પ્રયોગો થયા છે. તેમાં મુખ્ય અને મહત્ત્વના ત્રણ છે : ૧. પ્રો. બળવંતરાય ઠાકોરનો પૃથ્વી છંદનો પ્રયોગ, ૨. કેશવ હર્ષદ ધ્રુવનો વનવેલીનો પ્રયોગ અને ૩. ન્હાનાલાલનો ડોલનશૈલીનો પ્રયોગ. આ બધા જ પ્રયોગોની સિદ્ધિ–અસિદ્ધિનો વિચાર કરવો હોય તો એ સૌની મૂળ પ્રેરણારૂપ 'બ્લૅન્ક વર્સ'નાં લક્ષણો જોવાં જોઈએ. અંગ્રેજીમાં 'બ્લૅન્ક વર્સ'ની સમર્થ ચર્ચા સેન્ટ્સબરીએ કરી છે અને ગુજરાતીમાં પ્રો. ઠાકોરે.[10] એ બન્નેનો સમન્વય કરીને જોઈએ તો તેને માટે નીચેની બાબતો જરૂરી છે :

૧. અગેયતા,

૨. સળંગતા કે અખંડિતતા,

---

૧૦ આ બન્ને ચર્ચાના વિસ્તૃત વિશદ નિરૂપણ માટે જુઓ : રામનારાયણ વિ. પાઠકના 'અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્ય'માં ત્રીજું વ્યાખ્યાન.

૩. યતિસ્વાતંત્ર્ય, અને

૪. ઔચિત્યવિવેચનાનો અભાવ.

આમાં અગાઉ જણાવેલ શ્રુતિ–યતિ–શ્લોકનાં બંધનો અને પ્રાસનો અભાવ આવી જાય છે. આપણે જોઈ ગયા તે દૃષ્ટાંતો આ દૃષ્ટિએ જ તપાસવાં જોઈએ.

હવે "Epic poetry" મહાકાવ્યનો વિચાર કરીએ તો તેમાં મહાન વિષયવસ્તુ હોય છે. અને તેને અનુરૂપ એવી મહાન ગૌરવયુક્ત શૈલી હોય છે, જેમાં કલ્પના, વિચારધારા અને ઊર્મિનો પ્રબળ આવેગ આવે છે. એ ઝીલવા કે વ્યક્ત કરવા માટે પરંપરાગત છંદોરચનાથી વિપરીત એવી કવિને વધુમાં વધુ સ્વાતંત્ર્ય આપે એવી પદ્યરચના જરૂરી છે. 'Dramatic poetry'–નાટ્ય–ની દૃષ્ટિએ વિચારીએ તો પદ્ય હોવા છતાં ગદ્યની લઢણોને અપનાવે એવું મુક્ત વાહન નાટક માટે આવશ્યક છે. આ આવશ્યકતાઓને પહોંચી વળવા અંગ્રેજીમાંના 'બ્લૅન્ક વર્સ'ના આદર્શને અનુસરીને આપણે ત્યાં જે પ્રયોગો થયા–કરવામાં આવ્યા, તે બધા પૂરેપૂરા નહિ, અંશતઃ જ સફળ થયા છે.

ઉપર જણાવેલ ઠાકોર અને ધ્રુવના પ્રયોગોની પોતપોતાની શક્તિ–મર્યાદાઓ છે. તેમ છતાં એ બન્નેનું એક સમાન લક્ષણ છે. તે એ કે એ બન્ને પદ્યપ્રયોગો છે. અને તેના પાયામાં શાસ્ત્રીય પિંગલ રહેલું છે. પિંગલના નિયમોને સહેજ શિથિલ કરીને પદ્ય માટે જરૂરી એવાં સંવાદતત્ત્વને સાચવી લઈને તેમણે રચના કરેલી છે. ત્યારે તેનાથી વિપરીત ન્હાનાલાલની ડોલનશૈલી પદ્ય જ નથી. પદ્યનાં અમુક જ લક્ષણોને અપનાવતું એ રાગયુક્ત ગદ્ય છે. આ ડોલનશૈલીને અછાંદસની બધી મર્યાદાઓ–અશિસ્ત, ગદ્યાળુતા, પ્રસ્તાર, ઊંડાણનો અભાવ, આદિ–વળગેલાં છે, તે ઉપરાંત, કવિની પોતાની કેટલીક મર્યાદાઓનો પણ તે ભોગ બનેલાં છે. કવિની મોટામાં મોટી મર્યાદા છે શબ્દાળુતા. બીજી મર્યાદા છે સંદિગ્ધતા અને અસંપ્રજ્ઞતાની ભરમારથી કાવ્યને સ્થાને કાવ્યાભાસ ઊભો કરતી તેમની નિરૂપણરીતિ. આમ છતાં એટલું અવશ્ય કહી શકાય કે પ્રેરણાની ઉત્તમ ક્ષણોમાં કવિને હાથે આ શૈલીમાં માતબર અને પ્રભાવક કાવ્યસર્જન થયું છે. એ સર્જનની ચિરંતનતા આપણને તેની નોંધ લેવાની ફરજ પાડે છે.

પ્રો. ઠાકોરે સંસ્કૃત પિંગલમાં ઓછા ગેય એવા પૃથ્વી છંદના અનેક પ્રયોગો કર્યા અને પ્રવાહી પદ્યરચના અંગેની તેની શક્યતાઓ સિદ્ધ કરી આપી. ઠાકોર પછીની મોટાભાગની પદ્યરચના તેમને અનુસરીને થઈ છે એ તેમની સિદ્ધિ છે. છતાં પૃથ્વી છંદમાં મૂળભૂત રીતે રહેલી સંગીતમયતા તેમ જ તેનો ચરણાંત યતિ એને અગેયતા અને સળંગતાની બાબતમાં પાછો પાડે છે. આથી કહી શકાય કે એ પ્રયોગ પુરેપૂરો કામયાબ નીવડ્યો નથી. એ દીર્ઘ કાવ્યરચના માટે જેટલો યોગ્ય લાગે છે તેટલો પદ્યનાટક માટે લાગતો નથી. પૃથ્વીની જેમ જ પ્રવાહી બનાવીને બીજાં સંસ્કૃત વૃત્તો પણ લાંબાં કાવ્યોમાં પ્રયોજી શકાય, પ્રયોજાયાં પણ છે. અનુષ્ટુપ દીર્ઘકાવ્ય જેટલો જ નાટકમાં ય યોગ્ય વાહન તરીકે કામ આવી શકે.

કેશવ હર્ષદ ધ્રુવનો વનવેલી પ્રવાહી પદ્યરચનાની એટલી બધી શક્યતાઓ દર્શાવે છે કે વચગાળામાં તે વિસરાઈ ગયો હોવા છતાં ભવિષ્યની ગુજરાતી કવિતા માટે એ એક મહત્ત્વનું વાહન બની રહેશે એમ લાગે છે. ચતુરક્ષર સંધિવાળી એ પદ્યરચના યતિ, પ્રાસ તેમ જ લઘુગુરુનાં બંધનોમાંથી પણ મુક્તિ અપાવે છે. અને પદ્યને આવશ્યક એવો સંવાદ જાળવી રાખે છે. આથી એ લોકપ્રિય–કવિપ્રિય થાય એ દેખીતું છે. એ પ્રવાહી પદ્યરચનાએ કેટલી સફળતા પ્રાપ્ત કરી છે તેનું નોંધપાત્ર નિદર્શન આપણને ઉમાશંકરના પદ્યનાટક ‘ મંથરા ’માં મળે છે. એમનું ‘ શોધ ’ કાવ્ય પણ એનો જ એક સુંદર નમૂનો છે.

ગુજરાતી પદ્યરચનાના ચાર પ્રકારો છે : સંખ્યામેળ, અક્ષર ગણ કે રૂપ મેળ, અને લયમેળ, એ પૈકી ઉપર્યુક્ત બે પ્રયોગો રૂપમેળ અને સંખ્યામેળના છે. લયમેળ પદ્યરચનાનો ઉપયોગ કેવળ ગેય દેશીનાં પદોમાં જ થઈ શકે છે, જ્યારે માત્રામેળ છંદો તેની સંગીતમયતાને લીધે અને એકવિધતાને લીધે પ્રવાહી પદ્યરચના માટે અયોગ્ય લાગે છે. અલબત્ત, આમ છતાં, આગળ આપણે જોઈશું કે મુક્ત પદ્યમાં તો બધા પ્રકારના છંદોનો યથેચ્છ ઉપયોગ કવિ કરી શકે છે.

વિવિધ પદ્યપ્રયોગોની આ ચર્ચા ઉપરથી એ ફલિત થાય છે ને સ્પષ્ટ પણ થાય છે કે પદ્યપ્રયોગ એટલે છંદ સાથે કામ પાડવાની વિશિષ્ટ રીતિ. એની સમગ્ર અભિવ્યક્તિમાં, કવિનું લક્ષ અને લક્ષ્ય પોતાના ભાવ, અર્થ કે વક્તવ્યની માંગને પહોંચી વળવાનું હોય છે. અને એ દૃષ્ટિએ એની આંતર-

જરૂરિયાત પ્રમાણે જ એ છંદની વિવિધ મુદ્રાઓ, ભંગીઓ ઉપજાવનો હોય છે. સમર્થ કવિને હાથે થયેલા એવા પ્રયોગો સહૃદયને આનંદકારી નીવડે છે. કારણ કે એ કલાત્મક અને સહજ હોય છે. જ્યારે કાચા હાથે કે અનુકરણરૂપે થતી રચના કલેશકર નીવડે એ સ્વાભાવિક છે. ભાવકે એની સમક્ષ આવતા પ્રત્યેક એવા પ્રયોગનું મૂલ્યાંકન કરતી વખતે જે તે કૃતિના સંદર્ભમાં એની કાવ્યને કેટલી ઉપકારકતા છે તે લક્ષમાં રાખવું ઘટે.

કવિ પક્ષે કોઈ પણ લયપ્રયોગ તેની કસોટીરૂપ જ નીવડે. અને એથી જ રૂઢ પદ્યથી ભિન્ન એવા કોઈ પણ, (અછાંદસ સુધ્ધાં), કાવ્યવાહનને, ખેડવા ઈચ્છનાર કવિએ સૌ પ્રથમ રૂઢ પિંગલપ્રાપ્ત પદ્યરચનામાં પૂરેપૂરી સિદ્ધિ મેળવી હોવી જોઈએ—અન્યથા, એનો પ્રયોગ હાંસીપાત્ર નીવડે તો નવાઈ નહિ

○

૧૧. મુક્તપદ્ય અને અછાંદસ કાવ્ય

કવિ દ્વારા પ્રયોજાતાં, પદ્યથી ભિન્ન એવાં લયસ્વરૂપોનો, હવે વિચાર કરીશું. પદ્યથી ભિન્ન એટલે નર્યું પદ્ય નહીં જ; તેમ અનિવાર્યપણે ગદ્ય નહિ. એટલે કે પદ્યની છેક સામે નહિ પણ પદ્ય–ગદ્યની વચ્ચે આવતાં લયસ્વરૂપો. કાવ્યત્વને પામેલી કૃતિનો લય નર્યા ગદ્યનો ભાગ્યે જ સંભવી શકે. મુક્તપદ્યમાં તો પદ્યની આછી પાતળી રેખાઓ હોય છે જ અને અછાંદસને પણ નર્યું ગદ્ય શે કહી શકાય? વસ્તુતઃ 'અછાંદસ કાવ્ય' એમ કહેવામાં વદતોવ્યાઘાત થાય છે[1]. કારણ પ્રાચીનોએ કહ્યું છે તેમ કવિની વાણી છંદોમયી હોય છે. એનો અર્થ એ થયો કે કવિતાનું લયરૂપ વાણીના શુદ્ધ કે નર્યા ગદ્યરૂપથી નિરાળું જ રહેવાનું. અને એટલેસ્તો જેને આપણે અછાંદસ કે ગદ્યકાવ્ય કહીએ છીએ તેની પણ ચર્ચા તો કવિતાના ક્ષેત્રમાં જ કરીએ છીએ, કરવી પડે છે.

કવિતાની અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપો કરતાં નિરાળી એવી વિશેષતા એ છે કે એનાં સર્વ તત્ત્વો પરસ્પરને ઉપકારક અને અલગ રીતે તેમ સર્વ મળીને સૌંદર્ય–સાધક નીવડતાં હોય છે. શરૂઆતમાં કવિતાના સ્વરૂપની ચર્ચામાં જ આપણે આ સ્પષ્ટ કર્યું છે. કવિએ યોજેલ છંદ કે પદ્યના કોઈ સ્વરૂપને ય સ્થૂળ વાહન તરીકે નહિ પણ કાવ્યના ઘટકતત્ત્વ તરીકે જોવું રહ્યું.

છંદોલયની શક્તિ અને તેની ઉપકારકતા કાવ્ય સાથે કામ પાડનારના ધ્યાન બહાર નથી. તેમ કવિઓ છંદને ત્યજીને નવનવાં લયસ્વરૂપો ખેડે છે એ પણ એક હકીકત છે. છંદની સામેના વાંધાઓ, પાછળ દર્શાવ્યા છે તે મુજબ, ત્રણ છે: એકવિધતા, સંગીતમયતા અને કૃત્રિમતા. છંદને પામી ગયેલ કવિ આ ત્રણેને કોઈ ને કોઈ રીતે અતિક્રમી જવા તાકે એ સહજ છે. તેમ કરવા જતાં એ પ્રયોગ-

---

૧. સરખાવો આ સંબંધે નરસિંહરાવની વિચારણા :

"'કાવ્ય' તે કવિત્વમય કલાવિધાન, રસમય વાણીની કલાયુક્ત રચના...કવિત્વમય ઊર્મિ જ્યારે શબ્દરૂપ ધારણ કરી, કલાવિધાનના તાણામાં આવે છે, અર્થાત્ કાવ્ય બને છે ત્યારે કાંઈક નિયમોને (રચનાના નિયમોને) વશ રહેતું રૂપ સ્વાભાવિક રીતે જ સ્વીકારે છે. માટે 'કાવ્ય' તે છંદ અથવા છંદને મળતી રચનાના આશ્રય વિના હોય જ નહીં. આ રીતે જોતાં 'ગદ્યકાવ્ય' એ કાંઈક અન્તર્વિરોધી જ વચન છે."

'કવિતા વિચાર' (સંપાદક : ભૃગુરાય અંજારિયા) પૃ. ૧૦૦.

શીલ બને છે. કવિના પ્રયોગને સમજીએ તો પદ્યપ્રયોગોમાં છંદની એકવિધતાથી, મુક્તપદ્યમાં છંદની સંગીતમયતાથી અને અછાંદસમાં છંદની કૃત્રિમતાથી છૂટવાનું કવિનું વલણ જોઈ શકાય.[૨] પાછળના પ્રકરણમાં આપણે પદ્યપ્રયોગોની વિગતે ચર્ચા કરી, હવે બાકીનાંની ચર્ચા કરીશું.

પ્રથમ મુક્તપદ્યને સમજીએ. નીચેના ત્રણ પદ્યખંડો ધ્યાનથી વાંચીએ.

૧. 'સૂર્ય' હસે છે,
પ્રસન્ન નિર્મળ વ્યોમ હસે છે,
કુદરત કેરી અમી ભરેલી
આંખ હસે છે
ભરીભરી એ ક્યારી જેવાં,
કૃતજ્ઞતાથી સ્નિગ્ધ લજીલાં
હૈયાં નભને
વન્દી હસે છે.

('પનઘટ' પૃ. ૨૩-૨૪.) —**સ્નેહરશ્મિ**

૨. 'ભીનાભીના કાંઠા ખણુતી
ઉન્માદક ગીતિ ગણગણતી
લહરો ભીંસતીઃ ચંચલ હલચલ !
એ જલની શી એકબીજામાં
ગૂંચવાયેલી ગતિ
ભોગમાં એકઃ કામ ને રતિ'!

('સર્ગ' પૃ. ૨૬.) —**જયન્ત પાઠક**

૩. મુજ સ્વપ્નો,
જૂની જૂની સ્રજો
નહીં સળંગ સૂત્રમાં પ્રોયો સમય,
વિધવિધ ફૂલનો રંગ અવયવ.
કંઈક સમાધિ-રોમનું દર્પણ-કંઈક અમર્ષણ.

૨. અછાંદસ એટલે ગદ્યકાવ્યોની રચના તરફના વલણ માટે ઉમાશંકરે આપેલાં ચાર મનનીય કારણો માટે જુઓ : 'પ્રતિશબ્દ' પૃ. ૪૧ થી ૪૪.

કદીક જિંદગી, દૂઝતો રે વ્રણ;
પણ એક જ સરખો વિસ્મય
કદીક સખ્ત ને કદીક આર્દ્ર
મનની મુદ્રા.

('મનોમુદ્રા'–અર્પણ. પૃ. ૩.) —ઉશનસ્

ઉપરનાં ત્રણે ઉદાહરણોમાં કટાવનું 'દાદા' બીજ પ્રયોજાયેલ છે. પહેલામાં એ નિયમિતરૂપે આવે છે. એથી કટાવ છંદ સ્પષ્ટ પરખી શકાય છે. બીજામાં છંદના નિયમથી સહેજ ઉફરાંટા જવાનો કવિમાર્ગ જોઈ શકાશે. એમાં છેલ્લી બે એટલે પાંચમી–છઠ્ઠી પંક્તિઓ જુઓ, પાંચમી પંક્તિનો છંદાનુસારી શબ્દ 'ભોગમાં' છઠ્ઠીમાં ગયો છે અને છઠ્ઠીને ચરણ થવા માટે 'દાલદા' જેટલી એટલે કે પાંચ માત્રા ખૂટે છે; બલકે એટલેથી કવિએ પંક્તિને છંદ દૃષ્ટિએ અધૂરી છોડી છે. ત્રીજું ઉદાહરણ તો મુક્તપદ્યનું જ છે. એમાં ચોથી પંક્તિથી કટાવનો લય પકડાય છે. અને તે ઠેઠ સુધી–જાળવીને બોલીએ તો, જળવાય છે. પરંતુ શરૂઆતની ત્રણ અને સાતમી પંક્તિમાં કટાવ 'કટાવ' રહેતો નથી. પહેલી પંક્તિમાં 'દા' મનમાં બોલીને '—મુજ કવનો' વાંચીએ તો 'દાદા દાદા' સ્પષ્ટ પકડાય છે. ત્રીજી અને સાતમીમાં આમ જ થોડી માત્રાઓ ઉમેરવી પડે કે થોડી છોડવી પડે ને તોય કટાવનું આછું-પાતળું રૂપ ઊઠે તો ઊઠે! ઊલટાનું, બીજી પંક્તિ આખી, ત્રીજીના છેલ્લા બે શબ્દો, ચોથીના પહેલા બે શબ્દો અને છઠ્ઠીના પણ પહેલા બે શબ્દો લઘુગુરુની આવશ્યકતા મુજબ ઉચ્ચારીએ તો 'દાદાલદા'નું હરિગીતનું સપ્તકલ બીજ મળે છે. આમ કટાવની ભૂમિકા પર આ એક મુક્તપદ્ય પ્રયોગ છે.

આ પ્રકારની મુક્તપદ્યની પંક્તિઓ કોઈ કોઈ કૃતિઓમાં રૂઢ પદ્યની સાથે–સાથે જ મળી આવે છે. અહીં ટાંકેલ ઉદાહરણો પૈકી પહેલું રૂઢ પદ્યનું છે એટલે એ આખું કાવ્ય 'અગ્નિસ્નાન' એ જ રીતે ચાલે છે. ત્રીજું, મુક્તપદ્યનું છે. અને બીજું મિશ્ર રચનાનું છે; કારણ કે જેમાંથી એ પંક્તિઓ લીધી છે તે 'એક સવારે નદી'ના આરંભ અને અંતની પંક્તિઓ પ્રવાહી–મુક્ત છે. ઉમાશંકરના 'શું શું સાથે લઈ જઈશ હું?' ('અભિજ્ઞા' પૃ. ૧૧૨.)માં 'દાદા'ના ચતુષ્કલ બીજની પરંપરા હોવા છતાં—આરંભ, મધ્ય અને અંતમાં એનું પ્રયોજન વિશિષ્ટ મુક્ત-પદ્યની જ ખૂબીવાળું છે. એ ખૂબી સમજવા થોડીક પંક્તિઓ જોઈએ :

'શું શું સાથે લઈ જઈશ હું?
કહું?

લઈ જઈશ હું સાથે
ખુલ્લા ખાલી હાથે
\+ \+ \+
પશુની ધીરજ, વિહંગનાં કલનૃત્ય, શિલાનું મૌન ચિરંતન
વિરહ-ધડકતું મિલન, સદા-મિલને રત સંતન
તણી શાન્ત શીળી સ્મિતશોભા,
અંધકારના હૃદયનિચોડ સમી મૃદુ કંપિત સૌમ્ય તારકિત આભા,
પ્રિય હૃદયોનો ચાહ
અને પડઘો પડતો જે 'આહ!'
\+ \+ \+ \+
વધુ લોભ મને ના,
બાળકનાં કંઈ અનંત આશ-ચમકતાં નેનાં
લઈ જઈશ હું સાથે
ખુલ્લા એ ખાલી હાથે
ખુલ્લા એ 'ખાલી' હાથે ?

આખા કાવ્યને બદલે, પંક્તિઓ જોઈએ છીએ તે પદ્ય તરફ આપણું લક્ષ હોવાથી જ, પણ સમગ્ર અભિવ્યક્તિથી પદ્યને છૂટું શે પડાય ? મુક્તપદ્યસર્જની અવનવી મુદ્રા દ્વારા અહીં કવિએ આરંભ અને અંતમાં 'ખુલ્લા'—'ખાલી'—'હાથે' એ શબ્દોના કાકુ સરસ ઉપસાવી આપ્યા છે. વચમાં કટાવ અને સવૈયાનાં રૂપોની વચ્ચે આવનજાવન કરતી લયલીલા પણ અર્થને ઉપયુક્ત એવો લય પૂરો પાડે છે તે સહૃદયના ધ્યાન બહાર જાય એમ નથી. મુક્તપદ્યમાં કવિ જે મુક્તિ વાંછે છે તે વસ્તુતઃ આ જ છે. પદ્યમાં રહેવા છતાં એના અભિપ્રેતાર્થને પદ્યનાં બંધનો નડતરરૂપ, વિઘ્નરૂપ ન થાય, બંધનો શિથિલ કરવા છતાં અભિવ્યક્તિનું વાહન પદ્ય જ રહે—ગદ્યની સીમા સુધી વિસ્તરવા છતાં એ પોતાની—સરિતાના બે કિનારા સમી, મર્યાદા ઉલ્લંઘે નહિ. ટૂંકમાં, ગદ્ય જેવી મુક્તિ—મોકળાશ મેળવવા છતાં પદ્ય પદ્ય મટે નહિ

રૂઢ પદ્ય અને મુક્તપદ્ય સાથે સાથે ચાલે છે તેમ જ અછાંદસ અને મુક્તપદ્ય પણ ચાલે છે. આના દૃષ્ટાંત તરીકે હસિત બૂચના 'સફરી સાથ'માંનું 'ગીત' કાવ્ય જોઈએ :

'આવતાં વેણ સૂરે'
ચૂમી લીધાં ક્ષિતિજ અધરે

લાજુડો રંગ ખીલ્યો,
ને હેમંતે
ઝમતા બુંદબુંદ અમીનો
સ્નાત સોલ્લાસ ઝીલ્યો;
(ચોતરફ વીંટળાઈ હાલારી ટેકરીઓનું
તાજું ભર્યા ખેતરોનું
વચ્ચે પડખે ખડાં વૃક્ષોનું
ઊડતા અંધારાના હેતાળ ઓળાઓનું,
આસ્ફાલ્ટના માર્ગ પર
વ્હાલ જોતી જતી) લક્ઝરી બસમાં રહ્યા
નીંદરથી અળગા સર્યા
કિસમ કિસમના
માનવમેળે નવો શ્વાસ
ઊંડે ઘૂટ પીધો.
પધારે
શહેરમાં આ સવારે
થોડી જે કીમતી ક્ષણ;
કોનું આશીર્વાદ્યાયણ ?'[3]

અહીં આરંભમાં એટલે કે પ્રથમ પંક્તિમાં મંદાક્રાન્તાનો ત્રીજો ખંડ છે. બીજી-ત્રીજી પંક્તિ મળીને મંદાક્રાન્તાની એક આખી પંક્તિ થાય છે. ચોથી પંક્તિમાં હજુ મંદાક્રાન્તાના પ્રથમ ચાર અક્ષરો મળે છે. પણ પછી કાવ્ય છંદની અસર સાચવી લઈને અછાંદસમાં સરી જાય છે. પંક્તિઓ દસ, અગિયાર, બારમાં કોઈને શોધવી હોય તો હરિગીત કે કવિતની આછી લયછાયા મળી રહે. 'લક્ઝરી બસમાં રહ્યા' એટલો ખંડ અનુષ્ટુપના વિષમ પાદનો છે. પછી આગળ અછાંદસ અને છેલ્લી બે પંક્તિઓ અનુક્રમે અનુષ્ટુપના વિષમ-સમ પાદની છે. આમ, મંદાક્રાન્તાથી આરંભાયેલું કાવ્ય અનુષ્ટુપમાં વિરમે છે. અને વચ્ચે અછાંદસમાં પણ ઠીક ઠીક ઘૂમી વળે છે.

૩. 'નિરંતર' પૃ. ૯૭.

લાભશંકરે 'માણસની વાત' માં અછાંદસની સાથે અનેક પ્રકારના પદ્યલયો યોજ્યા છે. આરંભમાં જ, એક ગદ્ય વાક્ય પછી તરત જ દુહાની છંદપંક્તિ આવે છે અને વળી પાછું ગદ્ય–અર્થાત્ અછાંદસ.

'બત્રીસ વરસથી
ચરકતા
દીવાની વાટમાં જોઉં છું

દીપકના બે દીકરા
કાજળ ને અજવાસ.

'આ તો ચંડાળનું ઘર છે,' એમ માનીને
ચંદ્ર પોતાની ચાંદની ત્યાંથી લઈ લેતો નથી.

આવી જ, લયયોજનાનું કૌશલ દર્શાવતી, થોડીક વધુ પંક્તિઓ વચ્ચેથી લઈએ :

'ભૂરી ઊંઘનાં ભીનાં પગલાંને
હું ચોર પગલે લૂછી જઈશ.
તો પછી દરવાજા તાળાં કૂંચી કૂતરાં કમાડ શા માટે
આગળપાછળ શા માટે !
નજીક આઘા શા માટે ?
ઉપર નીચે શા માટે !
કાગ કોયલ શા માટે ?
ડાઘ દરિયો શા માટે ?
વાત તમારી સાચી છે
આ પીઠ પવનની પડછાયામાં હસતી
તે પણ શા માટે ?
બીજ પછીથી ત્રીજ
અને આ આભ અમર તો જીવ
તમારા સંબોધના ભાર બધુંયે શા માટે !
અરે ભઈ
આ માટે
કડક મજેની આ માટે.' (પૃ.૯.)

પ્રથમ ત્રણ પંક્તિ પછી સળંગ 'દાદા'નું ચતુષ્કલ બીજ, ચોખ્ખો સવૈયાનો લય લઈ આવે છે. પણ એ પહેલાં પ્રથમ પંક્તિ, એમાંનો પહેલો શબ્દ લઘુ ઉચ્ચારીને તથા છેલ્લા શબ્દનો 'ને' વિભક્તિ પ્રત્યય છોડી દઈને, કાળજીથી વાંચીએ તો, કટાવથી આરંભીને કવિ ગદ્ય વાક્યમાં સરી પડ્યા હોય એવું લાગે છે. મુક્તપદ્ય કે પછી ગદ્ય, અનુભૂતિની અભિવ્યક્તિમાં કોઈ અંતરાય કવિને ખપે નહિ. અંતરાયનો અભાવ એ જ ખરી મુક્તિ—પદ્યમુક્તિ-પદ્યાતમુક્તિ.

થોડો સમય થયો, તોય આ બધા પ્રમાણમાં નવા કહી શકાય એવા પ્રયોગો છે. એની પહેલાંનો અને અત્યારે જોઈ ગયા એથી કંઈક ભિન્ન, કંઈક અધિક સભાન અને એથી અદકેરો ધ્યાનાર્હ મુક્ત પદ્યનો એક પ્રયોગ મને વિનોદ અધ્વર્યુના એક કાવ્યમાં જોવા મળ્યો છે. એ નાનકડું કાવ્ય આખું જ અહીં ઉતારું છું.

તૃષ્ણા

'તરલ ચળકે......
સરલ સરકે......

ન ઝલાય મૂઠી મહીં !

રૂપેરી ઢગલો ! સુંવાળપ કશી સર્પ શી !
સર્પ શો પણ સરે સ્પર્શથી,

શર્ટ—સોફા—અને ફર્શ પર વિભક્ત વીખરાય......
રજકણુ કશાં લોભાવંતાં !......

હઉ ઝપટ.
'હાશ' ! એક અણુ તો જડ્યો !'

ત્યાં જ તે સરી જતો લાખ પરમાણુ થૈ !
ના. નહીં ગ્રહી શકું......

જાણું તો' યે મથું
પકડવા પામવા

મરકતો......સરકતો......
માત્ર પારો !' ૪

---

૪ 'નંદિતા' પૃ. ૫.

આ પ્રયોગનું વૈશિષ્ટ્ય છે, નોખાપણું છે, એના બે ભિન્ન પ્રકારના છંદોના સંયોજનમાં અને એક જ પ્રકારમાંય બે ભિન્ન છંદોના સંમિશ્રણમાં. વર્ષો પહેલાં ઉશનસે 'શિશુ ઉછરતાં'માં હરિણી અને પૃથ્વીની પંક્તિઓના મિશ્રણવાળી શ્લોક રચના કરેલી.[૫] અહીં વિનોદ અધ્વર્યુ એ બે રૂપમેળ છંદોનું મિશ્રણ કરવા ઉપરાંત માત્રામેળ ઝૂલણાનું પણ સંયોજન કરે છે. એનું—આ પ્રયોગનું આધિક્ય છે ઉક્ત છંદોના લયસંસ્કાર એકસાથે જ ઉપસાવવામાં. અભિવ્યક્તિની સફળતાને ઉપકારક લયયોજના તરીકે કૃતિનું વિશિષ્ટ આકૃતિવિધાન થતું હોઈ એ ધ્યાન ખેંચી રહે છે. પંક્તિઓના થોડાક વિવરણ–વિશ્લેષણથી એની સ્પષ્ટતા થશે—હમણાં દર્શાવ્યા તે ત્રણ છંદોના લયને લક્ષમાં રાખી તેમનું સ્વરૂપ ધ્યાનમાં લઈએ.

હરિણી–લલલલલગા / ગાગા ગાગા / લગા, લલગા, લગા.
પૃથ્વી–લગા, લલલગા, લગા / લલલગા, લગા, ગાલગા.
ઝૂલણા–'દાલદા'નાં સાત આવર્તનો + એક ગા.

પ્રથમ બે પંક્તિઓમાં હરિણીનો પ્રથમ ખંડ, ત્રીજીમાં હરિણીનો બીજો ખંડ છે અને (ન) વધારાનો છે. ચોથીમાં પૃથ્વીની આખી પંક્તિમાંથી, બીજા ખંડનો 'લગા' સંધિ પડતો મૂક્યો છે. પાંચમી પંક્તિ એ જ રીતે પૃથ્વીના...'ગાલગા લલલગા (–)ગાલગા' એવા સંધિઓની બનેલી છે. પણ એને ઝૂલણાના લયમાં વાંચી શકાય. છઠ્ઠી એની સાથે સળંગ ઝૂલણામાં જ છેવટના બે શબ્દોને બાદ કરતાં, વંચાય એમ છે. છેવટના શબ્દો 'લગાલ લલગા'—એવા પૃથ્વીના સંધિમાં બંધ બેસશે. વળી સાતમી–આઠમી પંક્તિમાં અનુક્રમે હરિણી–પૃથ્વીના પ્રારંભના સંધિઓ મળે છે.—નવમી સળંગ પૃથ્વીમાં જ ચાલે છે ત્યાં છેલ્લો સંધિ 'ગાલગા' પડતો મૂક્યો છે. એ પછીની પંક્તિમાં, પ્રારંભ તો પૃથ્વીના આગલી પંક્તિમાં છૂટી ગયેલ 'ગાલગા' સંધિનો છે. પણ પછી એ ઝૂલણામાં જ ચાલી જાય છે. કાવ્ય પૂરું થાય ત્યાં સુધીની બધી પંક્તિઓમાં—એ જળવાઈ વહી રહે છે. બીજી રીતે જોઈએ તો 'દઉં ઝપટ'થી 'ત્યાં જ તે'માં પૃથ્વીની આખી પંક્તિ બને છે. પૃથ્વીનો 'ગાલગા' સંધિ અને ઝૂલણાનું 'દાલદા' બીજ એ બેના સામ્યનો લાભ અહીં લેવાયો છે. આ કાવ્યમાં પારાના છટકણાપણાની અને તેના રૂપની લોભાવનારી વિશેષતાની વાત કરીને કવિ માનવીય તૃષ્ણા તરફ સંકેત કરે છે. એને અનુરૂપ લયયોજના યોગ્ય રીતે થઈ જણાય છે. અને એથી પૃથ્વી–ઝૂલણાના લયના વિકલ્પો રહે છે. આવી ભિન્ન

૫. જુઓ: 'પ્રસૂન' પૃ. ૧૦૮.

ભિન્ન છંદોના વૈકલ્પિક લય ગ્રહવા-લહવાની અનુકૂળતા કહો કે સગવડ ઉમાશંકરના 'છિન્નભિન્ન છું' માં પણ છે. જેમકે, આ પંક્તિઓ :

'તમારા શબ-આશ્લેષથી શીત છૂટયાં,
ચીર હૈયા તણાં છેક સુકાઈ ખૂટયાં,
ચેતનાસ્પન્દનો મંદ આક્રંદ ફૂટ્યાં,
તમે મારી કામનાનો નગ્ન નિશ્છલ છંદ
ભવમૂર્તિ, નમોનમો!' ['અભિન્ના'માં]

પંક્તિ ચાર અને પાંચ સળંગ કવિતના લયમાં વાંચી જવાય છે. પણ પાંચમીને અનુષ્ટુપના વિષમ પાદ તરીકે પણ વાંચી શકાયને. પહેલી ત્રણ પંક્તિઓ પણ આમ તો ચાલુ કવિતમાં પ્રયોજાઈ લાગે છે. પણ એમાં ઝૂલણાનો લય ક્યાં નથી વંચાતો ?—પરંતુ આવી ઝીણવટભરી દૃષ્ટિ અનુભવે જ પ્રાપ્ત થાય છે. ઉમાશંકરે જ એક જગાએ મુક્તપદ્યની પરખ વિશે કહ્યું છે : 'ચારે છંદકુળનો અને એમાં અત્યાર સુધી થયેલા પ્રયોગોનો નકશો જેની પાસે હશે તે જ્યારે પણ કોઈ નવતર પ્રયોગ થશે ત્યારે તેને તરત વરતી જશે.[૬] પ્રયોગને વરતી જવા માટે એટલો જ પ્રયોગ કરવા માટે પણ પ્રસ્તુત અભિજ્ઞતા જરૂરી છે તેની કોણ ના પાડી શકશે ? મુક્તપદ્ય પ્રયોગ અને તેની ઓળખ અંગે કેમ સાવધ રહેવું જોઈએ તે એમનાં બીજાં વિધાનથી સમજાય છે. 'આપણી ભાષાઓમાં મુક્તપદ્ય લેખાતી ઘણી બધી રચનાઓ પરંપરિત માત્રામેળ-સંખ્યામેળના નમૂના દેખાશે,[૬]

૨

નિયંત્રિત લય ઉપરાંત પદ્યનાં કેટલાંક વિશેષ લક્ષણો છે. નિયંત્રિત લય એ તો પદ્યનું ગદ્યથી તેને જુદું પાડતું, વ્યાવર્તક લક્ષણ છે. બીજાં લક્ષણો તે આ :

(૧) એનું શ્લોકબદ્ધ રૂપ. એકસરખી એકની નીચે એક લખાતી-છપાતી પંક્તિઓ-ગદ્યની જેમ સળંગ નહિ, પણ ચરણયુક્ત – ખંડાનુસારી,
(૨) ગદ્યના જેવા વ્યાકરણસિદ્ધ અન્વયનો અભાવ,
(૩) એ જ કારણે શબ્દોનો વ્યુત્ક્રમ,
(૪) અંત્ય કે આંતરપ્રાસ અથવા શબ્દવર્ણના નાદસામ્ય કે વૈષમ્યથી ઊભી કરાતી શ્રવણસુભગતા,

૬. 'મંજરી' (રજતઅંક ૨૫મો) માં 'છંદોવિચાર : મુક્ત છંદ'એ લેખ. પૃ. ૬૩.

(૫) શબ્દ કે શબ્દ-ગુચ્છની પુનરુક્તિ અને

(૬) વાણીસંરચનામાં ગદ્યના જેવી તાર્કિકતાનો અભાવ.

આ લક્ષણો કેટલાંક સ્વયંસિદ્ધ હોય છે. જ્યારે કેટલાંક કવિતા-લેખક પદ્યની યુક્તિઓ તરીકે અપનાવે—અજમાવે છે.[૭] નર્યા પદ્ય સિવાયનું વાહન ખેડનાર માટે પદ્યની યુક્તિઓનો જાણ્યે-અજાણ્યે પણ સ્વીકાર કર્યા વિના છૂટકો નથી. ન્હાનાલાલે ડોલનશૈલીમાં શબ્દોનો વ્યુત્ક્રમ, નાદસામ્ય, આદિ, યુક્તિઓ અજમાવેલ છે. ડોલનશૈલી પદ્ય નથી જ; એ, અગાઉ જણાવી ગયો છું તે મુજબ, રાગયુક્ત ગદ્ય છે. નરસિંહરાવે 'જયાજયંત'માંની :

'તારો, તારો, કોઈ ઉગારો,
હરિજન કો ઉદ્ધારો.

અને

'ઉરથી ઉર ચાંપ્યાં;
એ ઉરમાં પ્રકટ્યા છે દાવાનળ'—

જેવી પંક્તિઓમાં લાવણી કે ચોપાઈ જેવી રચના હોવાનું કહ્યું છે.[૮] પણ એવી બીજી પણ ઘણી પંક્તિઓ મળી આવવા સંભવ છે જેમાં કોઈક છંદની છાયા હોય.

દા. ત.

'થાક્યો દેહ ને થાક્યો આત્મા,
ન્હોતાં નિરખ્યાં નયને,
કે કલ્પ્યાં કદી કલ્પનાએ
આવાં અઘોર વન કે વને
દાનવે દેવ જેવા આને પડે તો.
એક એક દૃશ્ય જોઉં છું એવું,
કે કંપાય છે કળીએ કળીએ મારા પ્રાણ.

('જયાજયંત' પૃ. ૧૦૦.)

અહીં પણ ચોપાઈ-સવૈયાના 'દાદા' સદૃશ બીજનાં આવર્તનો શોધી શકાશે. પાંચમી પંક્તિ ગદ્યની છે. છઠ્ઠીમાં 'એક એક' માંના 'ક'ને બદલે

૭. પદ્યરચનાના પરિચય માટે જુઓ પરિશિષ્ટ : ૪.
૮. જુઓ : પૂર્વોક્ત 'કવિતાવિચાર' પૃ. ૧૫૯-૧૬૦.

સ્વાભાવિક ઉચ્ચાર 'રૂ' કરીએ તો 'દાદા' બીજ પ્રાપ્ત થશે અને સાતમીમાં નો 'કે કપાય છે' પછી આગળ 'દાદા'નાં જ આવર્તનો છે. આને મુક્તપદ્ય કહી શકાય? હા અને ના. હા એટલા માટે કે સૈદ્ધાંતિક દૃષ્ટિએ એ મુક્તપદ્ય છે. ના એટલા માટે કે દીર્ઘરચનામાં આવી કેટલીક પંક્તિઓ અકસ્માતે આવી જાય. એમ તો અગાઉ લયસ્વરૂપની ચર્ચા કરતાં ટાંકેલી પંક્તિઓમાં ક્યા મંજુભાષિણી છંદની આખી પંક્તિ ન્હાનાલાલમાં ન્હોતી જડી? પણ એથી એને મુક્તપદ્યનો સભાન પ્રયોગ ભાગ્યે જ કહી શકાય.

તો મુક્તપદ્યનાં લક્ષણો ક્યાં? મુક્તપદ્ય રૂઢ પદ્ય અને અછાંદસની વચ્ચેનું વાણીસ્વરૂપ, બલકે લયસ્વરૂપ છે, અને એટલે જ એ, એ બંનેનાં થોડાં થોડાં લક્ષણો ધરાવે છે. પદ્ય હોઈને એ પદ્યની યુક્તિઓ અપનાવે છે. તો મુક્ત હોઈને એ ગદ્યની મોકળાશ પણ ધારણ કરે છે. અંગ્રેજીમાં કે મુક્તપદ્ય (free verse)ની ચર્ચા દૃષ્ટાંતો અને તેના પૃથક્કરણ સહિત બ્રૂક્સ અને વૉરેને[૯] કરી છે. તેમાં એના નકારાત્મક દાવાની વાત કરી છે એટલે કે મુક્તપદ્ય (અને અછાંદસ પણ) ગદ્યની જેમ સળંગ લખાતું-છપાતું નથી. પરંતુ ખંડિત પંક્તિઓમાં એ હોય છે અને એવી પદ્યની રીતની પંક્તિઓ-પંક્તિખંડો તેમ જ શ્લોક જેવા પરિચ્છેદોની રચના દ્વારા એનો 'ગદ્ય ન હોવાનો દાવો' ('the claim of not being prose') પ્રગટ થાય છે. પંક્તિઓ રૂઢ-પદ્યની જેમ એકસરખી લંબાયેલી તેમ પરિચ્છેદો એકસરખી સંખ્યાના ન હોતાં તેની રચના પ્રથમ નજરે યાદચ્છિક (arbitrary) લાગે એવી હોય છે. અલબત્ત, કવિ પોતાના અભિપ્રેતાર્થ તરફ જ સતત ધ્યાન રાખતો હોઈ એ યોજનામાં અભિવ્યક્તિ અંગેની કશીક આંતરરચના, કશોક પરસ્પર આંતરસંબંધ અવશ્ય હોય છે. શબ્દોના વર્ણોના સામ્ય તેમ જ વૈષમ્ય દ્વારા શબ્દનાદની અસર એ પદ્યની જેમ જ ઉપજાવે છે. વ્યાકરણસિદ્ધ અન્વયનો અભાવ તેમ જ શબ્દોના વ્યુત્ક્રમ જેવી અગાઉ દર્શાવેલી પદ્યની યુક્તિઓ એ અજમાવે છે. એમાં નથી હોતું કેવળ પદ્યનું શ્લોકબદ્ધરૂપ (stanza form). એ લક્ષણ જ એને કદાચ રૂઢ પદ્યથી જુદું પાડે છે. તો બીજી બાજુ, અછાંદસથી એ જુદું પડે છે એમાં આવતી કોઈને કોઈ પ્રકારની છાંદસછાયાને લીધે. આમ, એક બાજુ પરંપરાગત નર્યું પદ્ય અને બીજી બાજુ અછાંદસ (અલબત્ત. અછાંદસ એટલે નર્યું ગદ્ય નહીં જ)ની વચ્ચેના લયસ્વરૂપ તરીકે મુક્તપદ્યનું વ્યાવર્તક લક્ષણ ચીંધી બતાવવું હોય તો તે છે એમાં રહેલી છંદની ભૂમિકા (the background of metre). અર્થાત્ કશાક છંદોલય પર અવલંબતું એનું લયસ્વરૂપ.

૯. જુઓ : Understanding Poetry P. 172-180

(૫) શબ્દ કે શબ્દ–ગુચ્છની પુનરુક્તિ અને

(૬) વાણીસંરચનામાં ગદ્યના જેવી તાર્કિકતાનો અભાવ.

આ લક્ષણો કેટલાંક સ્વયંસિદ્ધ હોય છે. જ્યારે કેટલાંક કવિતા-લેખક પદ્યની યુક્તિઓ તરીકે અપનાવે—અજમાવે છે.[૭] નર્યાં પદ્ય સિવાયનું વાહન ખેડનાર માટે પદ્યની યુક્તિઓનો જાણ્યે-અજાણ્યે પણ સ્વીકાર કર્યાં વિના છૂટકો નથી. ન્હાનાલાલે ડોલનશૈલીમાં શબ્દોનો વ્યુત્ક્રમ, નાદસામ્ય, આદિ, યુક્તિઓ અજમાવેલ છે ડોલનશૈલી પદ્ય નથી જ; એ, અગાઉ જણાવી ગયો છું તે મુજબ, રાગયુક્ત ગદ્ય છે. નરસિંહરાવે 'જયાજયંત'માંની :

'તારો, તારો, કોઈ ઉગારો,
હરિજન કો ઉદ્ધારો.

અને

'ઉરથી ઉર ચાંપ્યાં;
એ ઉરમાં પ્રકટ્યા છે દાવાનળ'—

જેવી પંક્તિઓમાં લાવણી કે ચોપાયા જેવી રચના હોવાનું કહ્યું છે.[૮] પણ એવી બીજી પણ ઘણી પંક્તિઓ મળી આવવા સંભવ છે જેમાં કોઈક છંદની છાયા હોય.

દા. ત.

'થાક્યો દેહ ને થાક્યો આત્મા,
જોતાં નિરખ્યાં નયને,
કે કલ્પ્યાં કદી કલ્પનાએ
આવાં અઘોર વન કે જન
દાનવે દેવ જેવા આને પડછે તો.
એક એક કૃત્ય જોઉં છું એનું,
કે કંપાય છે કણીએ કણીએ માગે પ્રાણ.

('જયાજયંત' પૃ. ૧૦૦.)

અહીં પણ ચોપાયા–સવૈયાના 'દાદા' અનુષ્ટુપ બીજનાં આવર્તનો શોધી શકાશે. પાંચમી પંક્તિ ગદ્યની છે. છઠ્ઠીમાં 'એક એક' માંના 'ક'ને અર્ધ

૭. પદ્યરચનાના પરિચય માટે જુઓ પરિશિષ્ટ : ક.
૮. જુઓ : પૂર્વોક્ત 'કવિતાવિચાર' પૃ. ૧૫૯-૧૬૦.

સ્વાભાવિક ઉચ્ચાર 'રૂ' કરીએ તો 'હાદા' બીજા પ્રાપ્ત થશે અને સાતમીમાં નો 'કે કપાય છે' પછી આગળ 'હાદા'નાં જ આવર્તનો છે. આને મુક્તપદ્ય કહી શકાય? હા અને ના. હા એટલા માટે કે સૈદ્ધાંતિક દૃષ્ટિએ એ મુક્તપદ્ય છે.' ના એટલા માટે કે દીર્ઘરચનામાં આવી કેટલીક પંક્તિઓ અકસ્માતે આવી જાય. એમ તો અગાઉ લયસ્વરૂપની ચર્ચા કરતાં ટાંકેલી પંક્તિઓમાં ક્યા મંજુભાષિણી છંદની આખી પંક્તિ ન્હાનાલાલમાં નહોતી જડી? પણ એથી એને મુક્તપદ્યનો સભાન પ્રયોગ ભાગ્યે જ કહી શકાય.

તો મુક્તપદ્યનાં લક્ષણો ક્યાં? મુક્તપદ્ય રૂઢ પદ્ય અને અછાંદસની વચ્ચેનું વાણીસ્વરૂપ, બલકે લયસ્વરૂપ છે, અને એટલે જ એ, એ બંનેનાં થોડાં થોડાં લક્ષણો ધરાવે છે. પદ્ય હોઈને એ પદ્યની યુક્તિઓ અપનાવે છે. તો મુક્ત હોઈને એ ગદ્યની મોકળાશ પણ ધારણ કરે છે. અંગ્રેજીમાં કે મુક્તપદ્ય (free verse)ની ચર્ચા દૃષ્ટાંતો અને તેના પૃથક્કરણ સહિત બ્રૂક્સ અને વૉરેને[૯] કરી છે. તેમાં એના નકારાત્મક દાવાની વાત કરી છે એટલે કે મુક્તપદ્ય (અને અછાંદસ પણ) ગદ્યની જેમ સળંગ લખાતું-છપાતું નથી. પરંતુ ખંડિત પંક્તિઓમાં એ હોય છે અને એવી પદ્યની રીતની પંક્તિઓ-પંક્તિખંડો તેમ જ શ્લોક જેવા પરિચ્છેદોની રચના દ્વારા એનો 'ગદ્ય ન હોવાનો દાવો' ('the claim of not being prose') પ્રગટ થાય છે. પંક્તિઓ રૂઢ-પદ્યની જેમ એકસરખી સંખ્યાની તેમ પરિચ્છેદો એકસરખી સંખ્યાના ન હોતાં તેની રચના પ્રથમ નજરે યાદૃચ્છિક (arbitrary) લાગે એવી હોય છે. અલબત્ત, કવિ પોતાના અભિપ્રેતાર્થ તરફ જ સતત ધ્યાન રાખતો હોઈ એ યોજનામાં અભિવ્યક્તિ અંગેની કશીક આંતરરચના, કશોક પરસ્પર આંતરસંબંધ અવશ્ય હોય છે. શબ્દોના વર્ણોના સામ્ય તેમ જ વૈષમ્ય દ્વારા શબ્દનાદની અસર એ પદ્યની જેમ જ ઉપજાવે છે. વ્યાકરણસિદ્ધ અન્વયનો અભાવ તેમ જ શબ્દોના વ્યુત્ક્રમ જેવી અગાઉ દર્શાવેલી પદ્યની યુક્તિઓ એ અજમાવે છે. એમાં નથી હોતું કેવળ પદ્યનું શ્લોકબદ્ધરૂપ (stanza form). એ લક્ષણ જ એને કદાચ રૂઢ પદ્યથી જુદું પાડે છે. તો બીજી બાજુ, અછાંદસથી એ જુદું પડે છે એમાં આવતી કોઈને કોઈ પ્રકારની છાંદસછાયાને લીધે. આમ, એક બાજુ પરંપરાગત નર્યું પદ્ય અને બીજી બાજુ અછાંદસ (અલબત્ત. અછાંદસ એટલે નર્યું ગદ્ય નહીં જ)ની વચ્ચેના લયસ્વરૂપ તરીકે મુક્તપદ્યનું વ્યાવર્તક લક્ષણ ચીંધી બતાવવું હોય તો તે છે એમાં રહેલી છંદની ભૂમિકા (the background of metre). અર્થાત્ કશાક છંદોલય પર અવલંબતું એનું લયસ્વરૂપ.

---

૯. જુઓ : Understanding Poetry P. 172-180

મુક્તપદ્યથી આગળ વધીને અછાંદસ, છંદોલય પર અવલંબતા લયસ્વરૂપને પણ ત્યજી દે છે. એટલે કે એમાં લયનું કોઈ પણ નિયંત્રિત સ્વરૂપ જોવા મળતું નથી. મુક્તપદ્યની જેમ જ એ ગદ્ય ન હોવાનો નકારાત્મક દાવો કરે છે. તેમ પદ્યની ખપ પૂરતી યુક્તિઓ પણ અજમાવે છે. એટલે એને નર્યું ગદ્ય કહી ન શકીએ તેમ પદ્ય તરીકે સ્વીકારી ન શકીએ. એ એક વિશિષ્ટ કાવ્યવાહન બની રહે છે. અછાંદસની વધુ ચર્ચા કરતાં પહેલાં આપણી ભાષા પરત્વે, મુક્તપદ્ય અને અછાંદસની અવાંતરે આવી શકે એવાં બે લયસ્વરૂપોનો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ અને એ બે છે પ્રયત્નબંધ અને ડોલનશૈલી. ડોલનશૈલી આપણે અગાઉ જોઈ ગયા અને તેનું સ્થાન અહીં નોંધ્યું. હવે પ્રયત્નબંધ જોઈએ.

ખબરદારકૃત 'વિલાસિકા'નું અવલોકન લખતાં નરસિંહરાવે પ્રારંભમાં 'પારસી ગુજરાતી'ના દૃષ્ટાંતરૂપ આપેલ એક કાવ્યમાં મને પ્રયત્નબંધ જોવા મળે છે.

તૂટેલી દોસતી

હતો નહિ પેઆર તાહરો દરાખનો રસ,
જે જૂનો થઈ પકરેચ શરાબનો મીથાસ;

હતો તે આમદાદનો નીરો હિલકસ
બપોરે જે પકરેચ સરકાનો ખતાસ.

શું જાસે તું હવે કોઈ ભમરા મિસાલ
કોઈ નવાં ખીલેલાં ગોલાબ આગલ?

રખે તેહના થાના માહરા જેવા હાલ,
રખે તે બી ચાખે બેવફાઈનો ફલ![10]

આ જ પ્રકારની કવિતાના સંદર્ભે રમણભાઈ નીલકંઠે પ્રયત્નબંધની ચર્ચા કરી છે. તેમણે શેઠ જમસેદજી નસરવાનજી પીતીત રચિત અને જીજીભાઈ પેસતનજી મિસ્તરી દ્વારા સંપાદિત 'માદરી મજેહ તથા બીજી કવિતાઓ'માંથી દૃષ્ટાંતો લીધાં છે તેમ જ મિ. મિસ્તરીની દલીલો લીધી છે. રમણભાઈએ અભિનિવેશપૂર્વક દલીલો કરીને દર્શાવ્યું છે કે પ્રયત્નબંધ એટલે કે 'નિયત માત્રા વજન' પર આધારિત લયસ્વરૂપ નહિ પણ છંદોલય જ કવિતા માટે આવશ્યક છે.[11] આપણે છંદ સિવાયના પણ કોઈ લયસ્વરૂપને કાવ્યવાહન તરીકે સ્વીકારીએ છીએ. કારણ

૧૦. પૂર્વોક્ત 'કવિતાવિચાર' પૃ. ૫૧૨.
૧૧. જુઓ 'કવિતા અને સાહિત્ય' ભા-૧માં 'છંદ અને પ્રાસ'નામક ચોથું પ્રકરણ.

છંદોલય પોતે જ કાંઈ કાવ્યનો પર્યાય નથી. એ કાવ્યનું એક ઉપકારક ઉપકરણ, બલકે અંગ જ છે.

નરસિંહરાવે તેમ જ રમણભાઈએ ટાંકેલી કૃતિઓમાં પ્રયત્નબંધનું કાવ્યાત્મક અર્પણ સહેજે જણાતું નથી. કારણ કે તે કવિતાનાં નહિ તેટલાં જોડકણાંનાં દૃષ્ટાંતો છે. આપણે હવે પછી જોઈશું કે અદ્યતન કવિતામાં તો અછાંદસરૂપે પણ ઉત્તમ કાવ્ય કૃતિઓ સર્જાઈ છે. ત્યાં લયસ્વરૂપ કાવ્યનું જ રૂપ બની રહે છે.

કવિકર્મના એક વિશિષ્ટ આવિષ્કાર રૂપે પ્રયત્નબંધ બાલમુકુંદ દવેનાં 'પરિક્રમા' પછી રચાયેલાં કેટલાંક કાવ્યોમાં જોવા મળે છે. એક નાનું કાવ્ય ઉદાહરણ તરીકે નોંધીશું.

આ વર્ષનો શ્રાવણ

આ વર્ષાનો શ્રાવણ !
ક્યાં છે એની વર્ષો વર્ષની
પેલી મનભાવન ક્વિકનેસ ?

આ સાલ તો માંડ
ફરજ પર હાજર ન થયો હોય જાણે
ભોગવતો ભોગવતો સિકનેસ !

ચોખ્ખી જણાઈ આવે છે
બિચારાની વીકનેસ !

જુઓને એનો રંગ જ
કેવો માંદલો ! ફિક્કો ! બ્લુ !

ભાઈ ! તનેય તે
લાગુ પડ્યો કે શું ફ્લુ ?

તું તો આવે છે નભવિતાનેથી
કે સીધો તાત્કાલિક–રાહત–દવાખાનેથી ?[૧૨]

કાવ્યને વિહંગદૃષ્ટિએ જોઈશું તો એનું બાહ્ય રૂપ સૉનેટનું લાગશે. તેમાંય ખંડોની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો, ૩ + ૩ + ૨ + ૨ + ૨ + ૨ = ૧૪ની યોજના છે. પહેલી નજરે પહેલી ત્રણ પંક્તિઓ કોઈ ગીતનો આરંભ હોય એવી લાગે છે. પરંતુ ક્વિકનસ–/સિકનેસ–/વીકનેસ તથા બ્લુ/ ફ્લુના પ્રાસ તેમ જ છેલ્લી બે

૧૨. 'સંસ્કૃતિ' ઑગસ્ટ, ૧૯૫૭, પૃ. ૨૮૫.

પંક્તિનું યુગ્મ જોતાં તરત કળાશે કે એ ગીત નથી. ત્રીજી પંક્તિથી જાણે ગદ્યની વાતચીત ચાલતી હોય એવી ભાષાભિવ્યક્તિ ચાલી આવે છે અને 'આ વર્ષાનો શ્રાવણ!' એવા ઉદ્‌ગારથી આરંભાયેલું કાવ્ય 'તું તે આવે છે .. તાત્કાલિક-રાહત-દવાખાનેથી?' એવા પ્રશ્નમાં પૂરું થાય છે. અહીં પ્રારંભની ત્રણ પંક્તિઓમાં આછુંપાતળું જણાતું છાંદસલયનું તત્ત્વ આગળ ઉપર ક્યાંય રહેતું નથી અને શબ્દેશબ્દને છૂટા પાડી, મોટે ભાગે દરેક શબ્દના પહેલા અક્ષર પર, તો ક્યાંક અર્થની અને કાકુની માંગ મુજબ બીજા અક્ષરો ઉપર પણ, ભાર મૂકીને બોલવાથી એક પ્રકારનો, પદ્યનો નહિ પણ પદ્યની જેમ મનને આકર્ષતો લય ઉપસ્થિતિ થાય છે. 'તૂટેલી દોસતી'માં તેમ જ પીતીતની કવિતામાં પણ પ્રયત્નબંધ, અહીં દર્શાવ્યા મુજબ જ, લય રચી આપે છે. પરંતુ બાલમુકુંદનું કાવ્ય જુદું પડે છે તેના લયની સૌંદર્યસમર્પકતાથી. ઉમાશંકરના 'શોધ'ની આરંભની પંક્તિઓમાં પણ કોઈક પ્રયત્નતત્ત્વ જ કામ કરે છે તે તેમણે પોતે જ સુંદર રીતે દર્શાવ્યું છે[13] એ કાવ્યમાં કવિએ અભિવ્યક્તિની તીક્ષ્ણતા (pointeness) સિદ્ધ કરવા માટે વિશિષ્ટ લયની યોજના કરી છે, કહો કે અભિવ્યક્તિ સ્વયં એ લયરૂપે આવિષ્કાર પામી છે. પ્રયત્નતત્ત્વ એનું એક અંગ છે.

પદ્યની યુક્તિઓ અજમાવતી છતાં બીજી બધી રીતે નર્યાં ગદ્યરૂપ ડોલનશૈલીની જેમ જ આ પ્રયત્નબંધ પણ મુક્તપદ્ય અને અછાંદસનું અવાંતર લયસ્વરૂપ છે. ક્રમ આમ દર્શાવી શકાશે :–મુક્તપદ્ય→પ્રયત્નબંધ→ડોલનશૈલી અને →અછાંદસ

૩

અત્યાર સુધીની ચર્ચામાં ક્યાંક ક્યાંક અછાંદસને જોઈ જવાનું બન્યું છે. હવે એને વ્યવસ્થિત રીતે જોઈશું. અગાઉ કહ્યું તેમ અછાંદસ પદ્ય નથી જ. એને નર્યું ગદ્ય કહેતાં અચકાવું પડે છે. એને લલિત કે કલાત્મક ગદ્ય કહી શકાય. પણ એમાં લયનું નિયંત્રિત રૂપ, શોધવા જઈએ તોય મળવું દુર્લભ છે અછાંદસને કે ગદ્યના વિશિષ્ટ ભાષાલયને કવિ પોતાની અભિવ્યક્તિને અનુકૂળ આવે એ રીતે લડાવે છે. એમાં ભાવમુદ્રાને અનુરૂપ આદિ.લનો નિપજાવે છે. પદ્યની (અને કવિતાની ય) યુક્તિઓ (devices) જાણે-અજાણે એ અજમાવે છે અને પરિણામે જે કૃતિ સર્જાય છે તેની કાવ્ય તરીકે જ ગણના થાય, થવી જોઈએ.

આપણે ત્યાં અછાંદસ લખનારાના મને બે પ્રકારો જણાયા છે. એક એવા કવિઓનો કે જે છંદો સારી પેઠે લખ્યા, સિદ્ધ કર્યા પછી અછાંદસને માર્ગે ગયા

13 જુઓ : 'પ્રતિશબ્દ' પૃ. ૪૭-૪૮.

છે. એમાં ગુલામમોહમ્મદ શેખ, સુરેશ જોષી, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર, આદિલ મન્સૂરી, લાભશંકર ઠાકર, ચિનુ મોદી, મણિલાલ દેસાઈ વગેરેની ગણના થાય. બીજો એક નાનો કવિવર્ગ એવો પણ છે કે જેણે છંદને અજમાવવાનું કે પળોટવાનું ઉચિત માન્યું જ નથી. તેઓ સીધા અછાંદસને માર્ગે ગયા છે. રાધેશ્યામ શર્મા, જ્યોતિષ જાની, મહેન્દ્ર અમીન, મધુ કોઠારી, વગેરે એમાં આવે. એટલું અવશ્ય કહી શકાય કે છંદ એમની અશક્તિ ન હોય તોય અનાસક્તિ તો છે જ. અછાંદસને જ યોગ્ય એવી એમની અનુભૂતિ છાંદસ કૃતિ નિપજાવવા તરફ નહિ વળી શકી હોય એ ય શક્ય છે. એ ગમે તે હોય, એમના પ્રયોગોનું મૂલ્ય કોઈ રીતે ઓછું થઈ જતું નથી. પણ એને પરિણામે જ કદાચ, છેલ્લાં થોડાં વરસોમાં કવિતાલેખકને છંદ સાથે કોઈ જ નિસબત નથી અને કવિતાના સર્જન માટે છંદની પળોજણમાં કે લઘુગુરુની માથાકૂટમાં પડવાની જરૂર જ નથી, એવી માન્યતા, કવિના સાથે પ્રારંભિક કામ પાડનારના મનમાં, ઘર કરી ગયેલી જોવા મળે છે. એટલે કવિતા કરનારે આ અંગે સાવધ રહેવું જરૂરી છે એમ કહ્યા વિના રહી શકાતું નથી. સીધા જ અછાંદસ લખનારામાંના કોઈ કોઈ કવિઓએ તો છંદોબદ્ધ કૃતિઓ પણ આપી છે. મહેશ દવેએ 'બીજો સૂર્ય'માં મંદાક્રાન્તા ને ઉપજાતિ જેવા રૂપમેળ છંદો તો ઠીક, કટાવ અને ગાન સુધ્ધાં આપ્યાં છે. પ્રાણજીવન મહેતાને હાથે ય છંદોરચના થઈ જોઈ છે. આ વલણમાં છંદોકૃતિને યોગ્ય અનુભૂતિ કવિને કેવી છંદાભિમુખ કરે છે એ જોઈ શકાય છે. આને હું એક સુચિહ્ન લેખું છું. આપણે ત્યાં આ એક સારી ઘટના ઘટી છે કે, અછાંદસ–ગદ્યકાવ્યો વિશે ઠીક ઠીક ઉહાપોહ થયા છતાં, છંદોબદ્ધ કવિતાની સામે ઉગ્ર પ્રક્રિયા ઊભી થયા છતાં, હવે છંદ પ્રતિ તેમ અ–છંદ પ્રતિનો પણ અભિનિવેશ રહ્યો નથી. બલકે, છાંદસ–અછાંદસ કવિતા સાથે સાથે ય ચાલતી જણાય છે. આમ છતાં, પુનરુક્તિ કરીને ય, અહીં નોંધવું જોઈએ કે છંદને વારંવાર ત્યજવાં છતાંય, કવિનું સર્જકચિત્ત, ફરી ફરીને એની ઉપર જ આવીને જાણે કે ઠરે છે.

ટી. એસ. એલિયટે મુક્તપદ્ય (verse libere)ની વ્યાખ્યા કરતાં તેનાં ત્રણ નકારાત્મક વાનાં દર્શાવ્યાં છે : (૧) કોઈ ચોક્કસ ભાતનો અભાવ, (૨) પ્રાસનો અભાવ, અને (૩) છંદનો અભાવ.[૧૪] વિશેષ રૂપે આ અછાંદસને લાગુ પાડી શકાય એમ છે. એ ઉપરાંત, નર્યા ગદ્યની નજીક ચાલી જાય એવી અછાંદસ રચના કરનાર કવિ પણ પદ્યની અગાઉ દર્શાવી છે તેમાંની કોઈક યુક્તિ અજમાવ્યા વિના રહેતો નથી. અછાંદસનાં આ લક્ષણો કેટલાંક દૃષ્ટાંતોથી સ્પષ્ટ થઈ જશે. સુરેશ

૧૪. જુઓ : 'Selected Prose' (Edited by John Hayward) p. 83.

હોય છે. મધુ કોઠારીનું નીચેનું કાવ્ય એનું દૃષ્ટાંત પૂરું પાડે છે. જેમાં 'શહેર' અને 'સ્મૃતિ' એ બે શબ્દો પર કવિનું સમગ્ર ભાવવિશ્વ જાણે કે તોળાઈને ઊભું છે:

'હેલિકોપ્ટર શી મનમાં
હળવેક
ઊભરતી સ્મૃતિઓ...
ચૉકલેટ શું ઓગળી જતું સ્મૃતિમાં
હવે મારું શહેર...
ક્યારે ફ્લેશબલ્બ થઈ
સળગશે તારી સ્મૃતિઓ
મારી રગ રગમાં?
અંતરિક્ષની આંખોમાં
સળગતા ઉપગ્રહોમાં અને
અવકાશ યાનોમાં ક્યારે
ખડ ખડ ખડ ખડ
હસશે
મારું શહેર?
પક્ષીની જેમ વાતોએ
ક્યારે વળગશે
મારી સ્મૃતિઓ?'[૧૬]

હજુ આમાં પદ્યની કાંઈક યુક્તિ-શબ્દસામ્ય જેવી, જોવા મળે છે. પણ હવે ઉતારું છું તે ધીરુકાન્ત શાહના કાવ્યમાં તો એ પદ્ય જેવું લાગે, તેટલા માટે પંક્તિઓમાં લખવા સિવાય, બીજી કશી જ યોજના કે યુક્તિ નથી:

'સામેની ઊંચી દીવાલ પરની
કોઈ ઉન્નતગ્રીવા ખિસકોલી
સૂર્ય બનીને
તમારી સામે તાકી રહે છે.
પલંગની કિનારી સુધી ખસી આવી
બેઉ પગો લટકતા રાખી

૧૬. 'અભિવ્યક્તિ' મે, ૧૯૭૯.

બેઠેલું તમારું શિશુ
સામી દીવાલને અઢેલી રાખેલી
ઘોડી લેવા
હાથ લંબાવે છે.
તમારી બીમાર પત્ની કદાચ
બાજુના ઓરડામાં
મૃત્યુ પામી છે' ['એક'-૨૫]

કાવ્યનું બળ એમાં ઉપસ્થિત કરેલ નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિમાં તેમ જ એના વક્તવ્યની વિરલ વિશિષ્ટતામાં છે. હમણાં આપણે જોઈ ગયા તે બધાં જ અછાંદસ કાવ્યોમાં લય–રૂપની ભિન્નતા સાથે, પરંપરાગત રીતે છંદોમાં લખાતાં કાવ્યોથી ભિન્ન એવી વાણી પણ જોવા મળે છે. એનું કારણ એ છે કે એ કાવ્યોની પ્રેરક અનુભૂત જ કંઈક ભિન્ન, કંઈક અસાધારણ અને અપૂર્વ છે. કવિવાણી, કટાક્ષ, વક્રદષ્ટિ અને પ્રસ્થાપિત–પ્રતિષ્ઠિત–થી વિપરીત ઉદ્ગારમાં રાચતી હોય એમ લાગે છે. ક્યારેક ભડકાવનારાં વિધાનો–માત્ર વિધાનો જ, આવાં કાવ્યોનું બળ બની રહેતું હોય છે. મહેન્દ્ર અમીનના કાવ્યસંગ્રહ 'વિરતિ'માંથી થોડાક એવા નમૂનાઓ આપું છું.

૧. કેટલાંક જૂનાં થઈ ગયેલાં
કાર્યો–

ભલે એનાં એ જ–
જરીક નોખી રીતે કરું:
ઈશુને ગોળીએ વીંધું
અને
ગાંધીને ખીલે ઠોકું. ['વિરતિ'–૧]
+ + + + +

૨. 'સ્વર્ગ' સબડતા
ઈશુના
શબ્દ તણી
વિચિત્ર–પવિત્ર ગંધ' ['સ્વપ્ન'–૭]

૩. 'આવા જ કો પ્રદેશે
મનુજ ને
ઠેલતું હશે મૃત્યુ ?
ને પહેલી જ વાર
જીંદગીમાં
આજે
કંટાળો મોતનો
આવ્યો મને'. ['વર્ષા'-૧૦]

હવે દૃષ્ટાંતોથી અલમ્. કારણ એ વધુ જગા માત્ર રોકે છે. અછાંદસની—
ાવ્યની એ મર્યાદા છે કે છંદ પદ્યરચનામાં આવતી સઘનતા (compactness)
ભાગ્યે જોવા મળે. મારા એક કાવ્ય 'અસહાય કવિ'ની દસ પંક્તિઓનો
તના એ શ્લોકોમાં 'ઘનીભૂત અનુવાદ' કરી, આ હકીકત રામપ્રસાદ બક્ષીએ
। છે.[17] એમનો અભિપ્રાય એવો છે કે પદ્યબંધ તૂટવાથી ગદ્યની સપાટ
પર અર્થ પથરાઈ જાય છે. ને તે ઊંડાણ ખોઈને આછો બને છે. આથી
માં કાવ્યત્વ રહ્યું હોય તોપણ તેની પ્રતીતિ થતી નથી. એમની વાત સાથે
ત થઈએ તોપણ ગદ્યને કારણે થતો પ્રસ્તાર એ અછાંદસ કાવ્યમાં સર્વદા—
ા દોષરૂપ ન જ હોઈ શકે. હા. છંદોબદ્ધ કૃતિના જેવી શબ્દ શિલ્પાકૃતિ
ાથી ન શકે—દીર્ઘ રચનામાં તો નહીં જ. અને એટલે જ છેલ્લાં વર્ષોમાં
ાયેલી વિપુલ અછાંદસ કવિતામાંથી એકાકૃતિ બની હોય એવી થોડગાર રચનાઓ
આંગળીને વેઢે ગણી શકાય એટલી જ મળે છે.[18] અછાંદસ રચનાનો ભાવકે,
યે આનાકાની વિના, સ્વીકાર કરવો જોઈએ[19] અને કવિએ તેની

જુઓ, 'મંજરી'ના પૂર્વોક્ત અંકમાં 'નવી-સ્વાતંત્ર્યોત્તર કવિતાની ભાષા' એ લેખ પૃ-૪૭-૪૮.

તરત યાદ આવે એવી બે-ત્રણ દર્શાવું તો, એક છે સુરેશ જોષીની 'ઇતરા'માંની ૭ મી રચના. બીજી લાભશંકરની 'મારા નામને દરવાજે'માંની ૨૯ મી રચના અને મણિલાલ દેસાઈની 'રાનેરી'માં પૃ. ૨૯ પરની રચના. કોઈ પણ છંદોબદ્ધ ઊર્મિકાવ્યની પડખે બેસી શકે એવું આકૃતિવિધાન આ દરેકનું થયું છે એમ મને લાગ્યું છે.

'ગદ્યકાવ્ય' નિબંધમાંના રવિન્દ્રનાથ ટાગોરના આ છેવટના શબ્દો યાદ રાખવા જેવા છે: "ગદ્ય કાવ્ય એટલે શું? હું કહીશ કે એ શું છે તેનું લક્ષણ નથી, માત્ર આટલું જ જાણું છું કે કાવ્યરસ એક એવી વસ્તુ છે જેનું બુદ્ધિથી પ્રમાણ આપવાનું હોતું નથી. મને જે વચનાતીતનો આસ્વાદ કરાવે તે ગદ્યરૂપે આવે કે પદ્યરૂપે આવે. કાવ્ય સમજીને તેનો સ્વીકાર કરવામાં હું વિમુખ નથી થતું."
('કવિલોક'-૪૫ માંથી ઉદ્ધૃત)

અનિવાર્યતાની પ્રતીતિ કરાવવી જોઈએ.[૨૦] આમ થશે તો જ એના સાર્થક્યનાં દર્શન થઈ શકશે. અને એનાં મૂલ્ય ને મહત્ત્વ પણ સમજાશે.

કવિની આંતરિક જરૂરિયાત સિવાય બીજું કયું પ્રેરક-ચાલક બળ અછાંદસ કાવ્યનું હોઈ શકે? છતાં અગાઉ ઉલ્લેખેલ સ્થળે ઉમાશંકરે, અનુવાદપ્રવૃત્તિ, કલ્પનોની ભરમાર, આદિ જણાવેલાં બળો વિચારવા જેવાં ખરાં. મને લાગે છે કે અનુભૂતિગત સંવેદનની તીવ્રતા, એનો આવેગ કવિને સહસા તેની અભિવ્યક્તિ કરવા પ્રેરે છે અને એના ધસમસતા પ્રવાહમાં એને સાંપડતી અભિવ્યક્તિની ધારા કોઈ નિયંત્રણના કે નિયમનના બંધ સહી નહીં શકતી હોય. સંકુલ કલ્પનોની સૃષ્ટિ પણ અછાંદસનું એક પ્રેરકબળ હોય એમ હું માનું છું. સાચી કવિપ્રતિભા કોઈ પણ પ્રેરણાથી પ્રવૃત્ત થઈ હશે, પરિણામ હંમેશાં આવકાર્ય જ રહેવાનું. અર્થાત્ અછાંદસ કાવ્ય પણ 'કાવ્ય' જ બની રહેવાનું એ નિઃશંક વાત છે. પરંતુ અછાંદસ લયમાં લખવું એ કોઈપણ કવિ માટે સાહસ–દુઃસાહસ છે એ પણ એટલી જ નિઃશંક વાત છે.

૦

૨૦. ટી. એસ એલિયટે મુક્તછંદ વિષે જે કહ્યું છે તે અછાંદસને ય એટલું જ લાગુ પડે છે. એણે કહ્યું છે: "મુકતછંદ બીજા કોઈ છંદ કરતાં પોતાને વધુ મુકિત આપતો નથી એ પોતે જાતે શોધી કાઢ્યું ન હોય, ત્યાં સુધી કોઈએ 'મુકતપદ્ય' લખવું જોઈએ નહિ. ઓછામાં ઓછું પ્રકાશનાર્થે તો આપવું જોઈએ નહિ."
(ઉમાશંકર જોશીના 'મંજરી'માંનાં પૂર્વોકત લેખમાંથી ઉદ્ધૃત)

૧૨ પ્રાસાદિ વર્ણચમત્કૃતિઓ

કાવ્ય શબ્દગત અર્થ અને અવાજને શક્ય તે ચોકસાઈ અને ઊંડાણથી તપાસવાનો આપણો ઉપક્રમ રહ્યો છે. શબ્દનો અવાજ દ્વિવિધ કાર્ય કરે છે.—લય-નિર્મિતિ અને લાલિત્યસર્જન. લયને અનુલક્ષીને છંદોલયથી આરંભી અછાંદસ લય સુધીનાં એનાં વિવિધ સ્વરૂપોની વિસ્તૃત ચર્ચા આપણે પાછલાં પ્રકરણોમાં કરી. લાલિત્યના સંદર્ભમાં કેટલીક બાબતો આ પૂર્વે કહી ચૂક્યો છું. અહીં પ્રાસ તેમ જ અન્ય વર્ણચમત્કૃતિઓ કવિ શી રીતે સર્જે છે. તેમ જ એકંદર કાવ્યસૌંદર્યને એનું કેવું ને કેટલું અર્પણ હોય છે તે અવલોકીશું.

વર્ણસૌંદર્યની વિવિધ રીતોને શબ્દાલંકાર તરીકે ઓળખાવી શકાય. પરંતુ કાવ્યકૃતિને અનેકધા સૌંદર્ય–ચારુતા અર્પતી વર્ણચમત્કૃતિની એ રીતો અસંખ્ય છે. એમાંની કેટલીયે વ્યાખ્યા કે વર્ગીકરણનાં ચોકઠામાં ન સમાય એવી હશે; જે કેવળ કલ્પનાશીલ શ્રવણથી જ જાણી–માણી શકાય. પ્રાસ એમાંની મહત્ત્વની અને મુખ્ય છે. પ્રાસ માત્ર વર્ણચમત્કારની યુક્તિ કે રીતિ જ નહિ, પણ કડી કે શ્લોકની પંક્તિઓને સાંકળનાર તથા પરસ્પરના અનુસંધાનના સંસ્કારથી કૃતિનું એકત્વ સિદ્ધ કરનાર કાવ્યનું એક અંગ છે. અલબત્ત એ છંદોબદ્ધ કે ગેય કૃતિમાં જ આવે છે. પ્રાસ માત્ર શબ્દાલંકાર છે કે 'છંદનું માર્મિક' અંગ છે તે વિશે મતભેદ સંભવી શકે પણ તેનું મહત્ત્વ તો સ્વયં સ્પષ્ટ હોઈ સર્વસ્વીકૃત છે. કાવ્યની કોઈ બે પંક્તિના અંતે આવતા સમાન ઉચ્ચારવાળા શબ્દની યોજનાને પ્રાસ કહી શકાય. દા. ત. રાજેન્દ્ર શાહની આ પંક્તિઓ :

'સહુને નિજ અંતરે ખરું
સહુને અંતર હુંય વિસ્તરું'

અહીં 'વિસ્તરું' અને 'ખરું' એ બે શબ્દોમાં ઉચ્ચારસામ્ય હોઈ એ બેના પ્રાસ મળ્યા છે એમ કહેવાય. પ્રાસની ચોક્કસ અને વિશદ સમજણ રામનારાયણ વિ. પાઠકે ટૂંકમાં આપી છે ને, તેમના જ શબ્દોમાં નોંધીએ : "પ્રાસની ટૂંકી વ્યાખ્યા એવી આપાય કે પંક્તિઓના છેવટના બે સ્વરો, અને તેની વચ્ચે વ્યંજન આવતો હોય તો તે, એકના એક હોય તે પ્રાસ. આવી રીતે પંક્તિને છેડે 'કામ'

અને 'કામ' આવે તો તે સારો પ્રાસ ગણાય. આની પછી શ્રી નરસિંહરાવે વ્યંજન એક ને એક વાપરવાને બદલે તેનો જ વર્ગીય કે ઉચ્ચારમાં સરખો જણાતો બીજો વાપર્યો : જેમ કે 'કદી' અને 'પડી', 'વિશે' અને 'રિસે.' આ શ્રીયુત નરસિંહરાવે પોતે દર્શાવ્યું છે તેમ પ્રાસનો શાસ્ત્રીય વિસ્તાર છે. પણ પછી કેટલાકે વ્યંજન વિનાના બે સ્વરોનો જ માત્ર પ્રાસ રાખ્યો એમાં પ્રાસની અસર એટલી થતી નથી. પણ કેટલાકે તો એથી પણ દૂર જઈ છેવટે માત્ર અંત્ય સ્વરનો જ પ્રાસ રાખ્યો. આ છેલ્લાને હું પ્રાસ નહીં પણ પ્રાસાભાસ કહું છું. એના કરતાં પ્રામાણિકપણે પ્રાસનો પ્રયત્ન છોડી દેવો વધારે સારું છે."[1]

પ્રાસ અંગે આટલું સમજ્યા પછી પ્રાસની સૌંદર્યસર્જકતા જોઈએ. પાઠકે 'દામ' અને 'કામ'ના પ્રાસને સારા ગણાવ્યા છે. એમાં 'ગામ' અને 'નામ' શબ્દ પણ ઉમેરી શકાય. હવે નીચેની પંક્તિઓ જુઓ :

"એક ઈડરનો વાણિયો, ધૂળો એનું નામ
સમી સાંજનો નીકળ્યો જવાં કોથળે ગામ."

એની જ બીજી બે પંક્તિ–

'પૂરી એક અંધેરી ને ગંડુ રાજા,
ટકે શેર ભાજી ટકે શેર ખાજાં.'

આ બંનેમાં સારા પ્રાસ છે. પણ તે સૌંદર્યસાધક કહી શકાય ખરા ? નહીં. કારણ કે એ પંક્તિઓ કવિતા નહીં, પદ્ય જ છે. કાવ્ય સારા પ્રાસથી, વધુ સારું કાવ્ય થાય; થઈ શકે, અકાવ્ય કાવ્ય થતું નથી. હવે નીચેની પંક્તિઓ જુઓ :

'અહો ! મહાભાગ તળાવ નીર !
અહો ! મહાભાગ હું યે લગીર:
જેવી ત્હમારાં જલમાં વનશ્રી,
ત્હેવી જ મ્હારા ઉરમાં કુલશ્રી."

ન્હાનાલાલની આ પંક્તિઓમાં પ્રાસ કેવા શોભી, કોળી ઊઠે છે ! સંસ્કૃતમાં પ્રાસ નહોતો અને એટલે જ પાઠક કહે છે તેમ, અંગ્રેજી 'rhyme'ના પર્યાય રૂપ કોઈ શબ્દ પણ સંસ્કૃત ભાષામાં નથી. પ્રાસ માટે 'યમક', 'અંત્ય યમક' અને 'યમક્તિ' જેવા શબ્દો યોજાયા છે. પણ 'પ્રાસ' શબ્દ વધુ પ્રચલિત અને રૂઢ છે. ચોકસાઈથી કહેવું હોય તો ઉપરના ઉદાહરણમાં નીર–લગીર, વનશ્રી–કુલશ્રીને અંત્યાનુપ્રાસ કહી શકાય. કવિઓ પંક્તિઓને અંતે તેમ પંક્તિની મધ્યમાં પણ પ્રાસ

૧. 'અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્ય' પૃ. ૪૫.

યોજે છે. આપણે ત્યાં પ્રાકૃત–અપભ્રંશની પરંપરાને અનુસરીને મધ્યકાલીન ગુજરાતી કવિતામાં–વિશેષતઃ તે ગેય હોવાથી જ, પ્રાસ અને આંતરપ્રાસ આવેલ જણાય છે. આંતરપ્રાસનું એક ઉદાહરણ પ્રેમાનંદમાંથી જોઈએ :

'માન દીધું, હાસ્ય કીધું, રીઝ્યું શ્યામા–કાજ,
સાન કીધી, સંગ લીધી, ગયા જમનાતટ મહારાજ
વહે ખળખળ નીર નિર્મળ, ઝળહળ ચંદ્ર આકાશ;
શીતળ વેળુમાં ગોપી-ટોળું રમે શ્રીઅવિનાશ"
['દશમસ્કંધ'માં–અધ્યાય ૨૯, કડવું ૮૬મું.]

અહીં જોઈ શકાશે કે અંત્યાનુપ્રાસ ઉપરાંત કવિએ આંતરપ્રાસ પણ સુંદર રીતે મેળવ્યા છે. ગેય કવિતામાં આ રીતે આંતરપ્રાસ યોજવાની પડેલી પ્રણાલિ આપણા આધુનિક કવિ નિરંજન ભગત ખૂબ સુંદર રીતે જાળવે છે.

ઉદાહરણ તરીકે :

'દૂરને દખ્ખણ મીટ માંડીને
મોરલે નાંખી ટહેલ,
વાદળી સાગર સેજ છાંડીને
વરસી હેતની હેલ, ['છંદોલય'માં]

નિરંજન ભગતે પ્રાસના ટેલા–ટસણની અસર, શક્ય છે કે કાન્તમાંથી ઝીલી હોય. કારણ કાન્ત સૌ કવિતારસિકોની જેમ, એમના પણ પ્રિય કવિ છે. કાન્તની પ્રાસયોજના સૌંદર્યસાધક તેમ જ ક્યારેક અનન્ય, વિરલ યુક્તિયુક્ત હોય છે. અનુષ્ટુપમાં વિશેષ તેમ બીજા છંદોમાંય કાન્તના પ્રાસની એક લાક્ષણિકતા એ છે કે તેઓ સહાયકારી ક્રિયાપદો યોજીને તેની પૂર્વેના ક્રિયાશબ્દો સાથે પ્રાસ મેળવે છે. જેમ કે :

"ચોગમથી જલની ધારા, નેત્રમાં પડતી હતી;
ઢળી પલંગને પાયે સુંદરી રડતી હતી.!" ['પૂર્વાલાપ'માંથી]

આ રીતિ ગઝલમાં આવતા રદીફ અને કાફિયાને મળતી આવે છે. ગઝલમાં ઉપરના દૃષ્ટાંતમાં આવે છે તે 'હતી' જેવા શબ્દોને રદીફ અને અનુક્રમે 'રડતી', 'પડતી'ને કાફિયા કહેવાય છે. દા. ત., અમૃત 'ઘાયલ'ના નીચેના બે શેર જુઓ :

અહીં છે ઝેર–પીણાં, ક્યાંક કાળો કેર છે, સાકી!
કહું શું કે જગતમાં કેટલું અંધેર છે, સાકી!

કરી લે અન્ય સાથોસાથ જીર્ણોદ્ધાર એનો પણ,
હૃદય 'ઘાયલ' તણું વર્ષો થયાં ખંડેર છે, સાકી!

['કવિતા' (અનિયતકાલિક)માં]

અહીં 'કેર' 'અંધેર' 'ખંડેર' એ કાફિયા છે અને 'છે, સાકી!' રદીફ છે. પ્રથમ બે પંક્તિમાં એટલે કે પહેલા શેરમાં કાફિયાના પ્રાસ યોજાય છે અને પછી આવતા શેરોમાં એક પંક્તિ છોડીને બીજી પંક્તિમાં ઉપર દૃષ્ટાંતમાં છે તેમ, ફરીથી પહેલા કાફિયાના અનુસંધાનરૂપે તે શબ્દનો પ્રાસ યોજાય છે. અહીં 'ઘાયલે' તો 'કેર'ની પૂર્વે 'લ્હેર' લાવીને આંતરપ્રાસની ખૂબી પણ કરી છે. ગઝલની આ ટેક્નિકને આપણા પ્રારંભિક ગઝલકારો બાલાશંકર, કલાપી આદિએ પૂરેપૂરી અપનાવી નથી, પણ તે ગઝલના મૂળ કાયદાની વિરુદ્ધ જ ગણાય. એક બીજું, શેખાદમ આબુવાલાની ગઝલનું દૃષ્ટાંત જોઈએ :

"નથી પ્રેમ જગ આ સરકણી જગા છે;
અહીં રમ્ય છલ છે, મનોહર દગા છે.
નથી બાગ આ કલ્પનાનો તમારી
અહીં ફૂલના કંટકો પણ સગા છે.
બહુ ગર્વ સારો નથી ઓ ગુમાની!
જુવાનીના રંગોય ચંચળપગા છે.

['સોનેરી લટ'માં]

અહીં 'જગા' 'દગા' 'સગા' તો સહેલાઈથી મળી આવે એવા પ્રાસ છે. પણ 'ચંચળપગા' એ ખરે જ ચમત્કારક છે. ગઝલમાં પણ કાફિયાની આવી કરામત કવિપ્રતિભાના કોઈક ઉન્મેષથી જ આવે છે. ઘણીવાર પ્રયત્નપૂર્વક તાણીતૂશીને મેળવેલા કાફિયા કૃત્રિમ અને ક્લેશકર નીવડે છે.– જેવું છંદોબદ્ધ કાવ્યમાં પ્રાસ અંગે બને છે. એના દૃષ્ટાંતરૂપે, શેખાદમનું જ એક મુક્તક લઈએ :

'કાગળ નથી લખાતા, તેથી ફિકર ન કરશો,
બીજાની જેમ મારે માથે ય તો ખુદા છે!
યૂરોપમાં રહું છું તેથી ભલા થયું શું!
ભારતને કેમ ભૂલું, ભારતમાં મારી મા છે."

અહીં 'ખુદા' સાથે 'મા' કાફિયા તરીકે આવે છે તે ઉચ્ચારસામ્યની દૃષ્ટિએ તો નિર્બળ છે જ, અર્થનું ઔચિત્ય પણ એમાં નથી. વળી ફારસી અને ગુજરાતી શબ્દો આમ પાસેપાસે આવ્યા છે તે સહચાર સહૃદયને વરવો લાગવા સંભવ છે. શેખાદમના પહેલા ઉદાહરણના ઉપલક્ષમાં એક વાત નોંધવાની

રહે છે. તે એ કે દીવાથી દીવો પ્રગટે તેમ ઘણીવાર કવિને એક શબ્દ પરથી બીજો શબ્દ જડતો–સૂઝતો હોય છે. બલકે કવિની કલમ એક પરથી બીજા શબ્દ પર—એક ડાળથી ઊડી બીજી પર પંખી બેસે એમ, ઠેકી જાય છે. અહીં 'જગ' ઉપરથી 'જગા' શબ્દ અવાજસામ્યને લીધે સાંપડ્યો છે. તેમ બીજા શેરમાં 'બાગ' ઉપરથી 'ફૂલ અને કંટકો' અર્થઅધ્યાસથી સાંપડ્યા છે. ત્રીજા શેરમાં 'સંચળપણા' 'જુવાની' સાથેના અધ્યાસથી મળી આવ્યો છે. શબ્દથી શબ્દ પર જવાની આ પ્રક્રિયા નવીનતમ કવિતામાં તો લગભગ કવિત્વરીતિ જ બની ગઈ છે. ગઝલની કાફિયા–રદીફની ખૂબી ઘણીવાર શબ્દના અર્થ અને અવાજના ચમત્કાર સર્જે છે. એનું એક દૃષ્ટાંત 'વિશ્વરથ'નું આ મુક્તક પૂરું પાડે છે :

"આ યુવાની, આ ખુમારી આ નઝાકત આ નજર,
કેટલાં દિલ હચમચાવી નાખશે કોને ખબર ?
કિંતુ નાજુક ફૂલ જેવાં રૂપને ક્યાં ખ્યાલ છે.
જિંદગી બરબાદ કરશે કાં ભ્રમર, કાં પાનખર !"

અવાજસામ્યથી આવેલા શબ્દો અહીં અર્થગૌરવ ધારણ કરીને કેવી તીવ્ર ચોટ સાધે છે !

કાવ્યોમાં કલાત્મક પ્રાસ વિવિધ રીતે 'કાન્તે' યોજેલા છે. તેનાં બે–એક દૃષ્ટાંત જોઈએ :

'નહિં તે કંઈ દીપ ભર્યાં નયનો :
પણ નિર્મલ નેહસરોવર સારસ—
યુગ્મ સમાં પરિપૂર્ણ દયારસ :
એ જખમી દિલનાં શયનો ! ['પૂર્વાલાપ'માં]

અહીં 'નયનો' અને 'શયનો'ના પ્રાસ પહેલી અને ચોથી પંક્તિમાં સધાય છે. બીજી અને ત્રીજીમાં 'સારસ' 'દયારસ'ના પ્રાસ, ખરું જોતાં એક જ પંક્તિ હોવાથી–એક જ પંક્તિ લાગવાથી; જાણે કે આંતરિક પ્રાસ ન હોય એવી ખૂબી કરે છે. ખંડ–શિખરિણીના તેમના વિશિષ્ટ પ્રયોગમાં કાન્તે કેવી અદ્ભુત પ્રાસ–રચના કરી છે તે જુઓ :

'સદા રહેશે ગોરી :
સુધા–વર્ષા જેવી :
ફુલીમાનું, દેવી ! હણ્યું મદને ઉત્તાન તણી :
પ્રમત્તાવસ્થામાં નજર પણ નાહિં જગાડી ! ['પૂર્વાલાપ'માં]

પ્રાસ સિવાયની બીજી શબ્દચમત્કૃતિઓ પણ કાન્તમાં મળે છે. તેમાં એના બે અર્થ સહિત એક જ શબ્દની આવૃત્તિ થતી હોય પણ તાત્પર્યમાં ફેર પડતો હોય એવી લાટાનુપ્રાસની યુક્તિનું દૃષ્ટાંત નોંધપાત્ર છે :

'પ્રણયની પણ તૃપ્તિ થતી નથી
પ્રણયની અભિલાષ જતી નથી :'

અહીં ઉશનસ્‌ની આ પ્રકારની પણ આનાથી અદકેરી સુંદર પંક્તિઓ સાંભરે છે :

'હું તારકોને તૃણની બિચોબિચ
હું તારકોને તૃણથી ખિચોખિચ.'

કાન્તના જેવી ચમત્કારિક પ્રાસરચના નવીનોએ કાવ્યો-ગીતોમાં કરી છે તેમ જ ગઝલોમાં પણ કરી છે. તેનું એક સુંદર ઉદાહરણ ચિનુ મોદી પૂરું પાડે છે. એમની 'તો ?' શીર્ષકની ગઝલ આખી જ આ દૃષ્ટિએ જોવા જેવી છે :

'શ્વાસમાં છલકાય છાની ગંધ તો ?
ને બધે ચર્ચાય આ સંબંધ તો ?
કંઠથી છટક્યો ટહુકો મોરનો
ડાળ પરથી જો મળે અકબંધ તો ?
આંખમાંથી આંસુઓ લૂછો નહીં
તૂટશે પે...લો ઋણાનુબંધ તો ?
લાગણીભીના અવાજો ક્યાં ગયા ?
પૂછશે મારા વિશેનો અંધ તો ?
હું ક્ષણોના મ્હેલમાં જાઉં અને
કોક દરવાજો કરી દે બંધ તો ?[2]

નવીનતમ ગઝલકારોએ ગઝલની એક વિશિષ્ટ રીતિ છેલ્લાં વર્ષોમાં વિકસાવી છે. તેમાં કોઈ એક ખાસ શબ્દ રદીફ તરીકે સ્વીકારી તેના પર આખી કૃતિ કેન્દ્રિત કરવામાં આવે છે. અને તે શબ્દમાંથી ફૂટતાં વિવિધ વિચાર-આંદોલનનો તેમ જ

૨. 'ક્ષણોના મહેલ'માં પૃ. ૭.

તેમાંથી વિસ્તરતા વિવિધ સંદર્ભો રજૂ કરવામાં આવે છે. અને એ જેટલા પ્રમાણમાં ચમત્કારિક રીતે થાય તેટલા જ પ્રમાણમાં કવિને તે કૃતિ પરત્વે સફળતા વરે છે. આના અનેક પ્રયોગો થયા છે. 'ધૂળ'થી માંડીને 'રસ્તો,' 'તિમિર,' 'નામ,' 'સાંજ,' 'પીંછું,' તેમ જ 'ધુમ્મસ' સુધીના અનેક શબ્દો પર કેન્દ્રિત ગઝલો લખાઈ છે. આનું સારું દૃષ્ટાંત મનોજ ખંડેરિયાની એક ગઝલના નીચેના બે શેરોમાં જોઈ શકીશું :

'પાનખર પગલાં ભરે ઘડિયાળમાં,
પાંદડાં ટનટન ખરે ઘડિયાળમાં.

દાબી દે બે હાથમાં ટક ટક અવાજ
મૌનને કહો વિસ્તરે ઘડિયાળમાં.' ['યાદગાર કવિતા'માં]

નવીનતમ કવિઓ તો ગીતમાં પણ આકર્ષક પ્રાસયોજના કરી જાણે છે. એટલું જ નહિ, ક્યારેક ગીતની સફળતા જ એ પ્રાસમાં અને તેની સંકલનામાં રહેલી હોય છે. રમેશ પારેખના એક ગીતની થોડીક પંક્તિઓ આ દૃષ્ટિએ જોવા જેવી છે :

'સખીરી, હવે આંખોનું નામ નહીં આંખો
આંખો તો મોગરાની ડાળીનું નામ
એને સમણું જોયાનું ફૂલ ઝૂલે
રૂંવેરૂંવામાં પડે મ્હેંકની સવાર
જ્યારે પાંપણની પાંદડીઓ ખૂલે
હાથમાંથી સરકીને વહી જતાં ભાનસાન
વીંઝે રે દૂર દૂર પાંખો
સખીરી, હવે આંખોનું નામ નહીં આંખો'
['સ્વાતંત્ર્યોત્તર કવિતા'માં પૃ. ૧૨૧]

પ્રાસ શબ્દાલંકાર તરીકે ચિત્તાકર્ષક અને તેથી સૌંદર્યસાધક બની રહે છે તેમ એ ક્યારેક ત્રાસરૂપ પણ લાગે છે. પ્રાસના સિદ્ધ કવિ નિરંજન ભગત પાસેથી જ એનો એક નમૂનો મળી આવે છે. એમના 'મુંબઈ નગરી' ગીતના પ્રારંભમાં એમણે 'નગરી' સાથે 'મગરી'નો પ્રાસ મેળવ્યો છે. પણ પછી આગળ આવતા પ્રાસશબ્દો 'અધરી' 'સાંભરી,' 'ટગરી,' અસુભગ લાગે છે. વળી એ જ

ગીતના બે આંતરાઓમાં કર્કશ પ્રાસરચના થઈ છે. વિસ્તારભય છતાં તે જોયા વિના રહી શકાય એમ નથી.

'જ્યાં માનવ સૌ ચિત્રો જેવાં,
વગર પિછાને મિત્રો જેવાં;
નહીં પેટી નહીં બિસ્રો લેવાં,
આ તીરથની જાત્રા છે ના અઘરી!

સિમેન્ટ, કોંક્રીટ, કાચ, શિલા,
તાર, બોલ્ટ, રિવેટ, સ્ક્રૂ, ખીલા;
ઇન્દ્રજાલની ભૂલવે લીલા
એની આ સૌ સ્વર્ગ તણી સામગ્રી!'

['છંદોલય'માં]

અહીં 'ચિત્રો,' 'મિત્રો,' 'બિસ્રો' તેમ જ 'શિલા' 'ખીલા' 'લીલા'ના પ્રાસ શ્રવણરંજક નથી. એટલું જ નહીં તે પૃથક્‌યત્ને આવ્યા હોય તેમ લાગે છે. આ જ કવિના એક બીજા કાવ્ય "આવો અગર ન આવો"માં (જુઓ '૩૩ કાવ્યો' પૃ ૨૪) 'મરજી' સાથે 'અરજી,' 'સરજી,' 'ગરજી' એવા પ્રાસ જોયા પછી આપણને એમ થયા વિના નહીં રહે કે 'દરજી'ને કવિએ કૃપા કરીને જ જતો કર્યો લાગે છે! 'કફ'/'ડફ' તથા 'આ હવા'/'વાહવા' જેવા પ્રાસ યોજનાર ઉશનસ્ પ્રાસની અશુભગતાની બાબતમાંય સંભારવા જેવા કવિ છે. આમ છતાં પ્રાસના સૌંદર્યની સમજ અને ઉત્તમ પ્રાસની સરજત નવીનોમાં, આ કવિઓ જેટલી ભાગ્યે જ કોઈમાં જોવા મળે એમ છે. પ્રાસ ઉપરાંતની વર્ણ-ચમત્કૃતિથી દીપતું છતાં મુખ્યત્વે પ્રાસ-સંપુટથી દૃઢ બની ખીલી ઊઠતું ભગતનું "કાફેમાં' મુક્તક આ વિધાનના સત્યની પ્રતીતિ કરાવશે :

કાફેમહીં મંદ પ્રવેશતી, યથા
સમુદ્રનાં રુદ્ર તુફાન સૌ સહી
કો ભગ્નનૌકા તટ નાંગરી રહી;
કોફી નહીં; ત્યાં કપમાં હતી વ્યથા. ['છંદોલય'માં]

અહીં વ્યથા/યથા, સહી/રહી ના પ્રાસ ઉપરાંત 'કાફે' 'કો' "કોફી' 'કપ' આદિ શબ્દોની વર્ણસગાઈ અવલોકવા જેવી છે. તે ઉપરાંત 'પ્રવેશતી' અને 'હતી' 'સમુદ્ર' અને 'રુદ્ર' 'સૌ અને નૌ' આદિ શબ્દોના વર્ણસામ્યથી

કાવ્યનું જે શિલ્પવિધાન થયું છે તે કવિની શબ્દશક્તિનું નિદર્શક છે. અર્થની ભારે તીક્ષ્ણતા તાકવા સહિત અવાજ અંગે પણ કવિનો કાન ભારે સાવધ છે.

છંદોબદ્ધ કાવ્યોમાં પ્રાસ અનિવાર્ય નથી. પણ ગીત અને ગઝલમાં તે અનિવાર્ય ગણાય. એવો જ એનો મહિમા સૉનેટમાં પણ જણાય છે. જોકે આપણા કવિઓના સઘળા સૉનેટોમાં એવી દૃઢ નિશ્ચિત પ્રાસયોજનાનો આગ્રહ-દુરાગ્રહ રખાયો જાણ્યો નથી. તેમ છતાં યુરોપીય સૉનેટમાં પ્રાસની એક ચોક્કસ યોજના હોય છે. તેનો ખ્યાલ મેળવવો જરૂરી છે. પ્રાસરચનાને અંગે સૉનેટના મુખ્ય ત્રણ પ્રકાર પડે છે: (૧) પેટ્રાર્કન અથવા ઇટાલિયન (૨) શેક્સ્પિયરીઅન કે ઇંગ્લિશ અને (૩) અનિયમિત પ્રથમ પ્રકારમાં અષ્ટક અને ષટ્ક એટલે ૮ અને ૬ પંક્તિના બે ખંડો હોય છે. બીજામાં ૪ + ૪ + ૪ + ૨ એવી યોજના હોય છે. ત્રીજામાં ૮ + ૪ + ૨ અથવા ૫ + ૫ + ૪ કે કોઈ પણ રીતે ખંડો પાડવામાં આવે છે. અનિયમિતતાનો એ જ અર્થ છે. પ્રથમ પ્રકારમાં, અષ્ટકમાં abba, abba, એ પ્રમાણે પ્રાસસંકલના હોય છે. એટલે કે ૧-૪-૫-૮ અને ૨-૩-૬-૭ પંક્તિઓને એક જ પ્રાસ હોય છે. ષટ્કમાં abc, cba, અથવા aabbcc, અથવા aba bab એમ વિવિધ રીતની પ્રાસસંકલના થતી હોય છે. બીજા પ્રકારમાં abab, cdcd, ef ef, gg આ પ્રમાણે પ્રાસસંકલના થાય છે. અનિયમિત એવા છેલ્લા, ત્રીજા પ્રકારમાં ઉપર દર્શાવેલ યોજનાઓ પૈકી અનુકૂળ યોજના કવિ સ્વીકારે છે. ઠાકોરથી આરંભીને ભાનુપ્રસાદ પંડ્યા અને માધવ રામાનુજ જેવા નવીનતમ કવિઓ સુધીની ગુજરાતી સૉનેટની વિકાસરેખામાં અનેક કવિઓએ અનેક પ્રકારનાં સૉનેટો આપ્યાં છે. અને તેમાં અવનવીન તેમ ચિત્રવિચિત્ર પ્રાસયોજના પણ કરેલી છે. ઠાકોરના પ્રથમ અનુગામી ચંદ્રવદન મહેતાએ તેમના 'યમલ' માં સુંદર પ્રાસયુક્ત સૉનેટો આપ્યાં છે પ્રાસસંકલના માટે ખબરદાર ખૂબ સભાન અને તત્પર જણાય છે. તેમનાં સૉનેટોમાં સ્વાભાવિક તેમ જ કૃત્રિમ પ્રાસરચનાનાં દૃષ્ટાંતો જોવા મળે છે. સુંદરમ્-ઉમાશંકર તેમ જ તેમની પછીના રાજેન્દ્ર શાહ, નિરંજન ભગત, ઉશનસ્, કાન્ત પાઠક, બાલમુકુંદ દવે અને પ્રજારામ રાવળ-આ સૌ સારા સૉનેટકવિઓએ પ્રાસનાં સુભગ દૃષ્ટાંતો પૂરાં પાડ્યાં છે[3] દૃષ્ટાંતરૂપ અવતરણો સ્થળસંકોચને કારણે અહીં આપ્યાં નથી. ગેયદેશીઓના સંગીતે જેમ ગીતોમાં એનો પ્રવેશ કરાવ્યો તેમ જ સૉનેટની પશ્ચિમી પ્રાસવ્યવસ્થાએ આપણી ભાષાની છંદોબદ્ધ કવિતામાં પ્રાસ આણ્યો લાગે છે. આમ છતાં, એમાં પ્રાસની સૌંદર્યસમર્પકતા કરતાં વધુ તો સંકલનકામનાનાં જ દર્શન થાય છે. અલબત્ત, સૉનેટના

૩. જિજ્ઞાસુને ચંદ્રશંકર ભટ્ટ સંપાદિત 'આપણાં સૉનેટ'માં ઉક્ત કવિઓનાં સૉનેટો પર દૃષ્ટિ કરવાથી સૉનેટ અંગેની આપણી કવિતાની પ્રાસશક્તિનો પરિચય થશે.

દઢબંધને એવી જ દઢ પ્રાસસાંકળી સંતર્પક આકૃતિ અર્પે છે. પરંતુ પ્રાસ સૉનેટ માટે અનિવાર્ય નથી.

૨

પ્રાસ સિવાયના શબ્દાલંકારોમાં પણ વર્ણચમત્કૃતિ અનુભવાય છે. એ અલંકારોમાં વર્ણાનુપ્રાસ, શબ્દાનુપ્રાસ અને તેના વિવિધ ઉપપ્રકારો આવે છે.

'કામિની કોકિલા કેલી કૂજન કરે
સાગરે ભાસની ભવ્ય ભરતી
પિતા ! સૃષ્ટિ સારી સમુલ્લાસ ધરતી !'

એ કાન્તની જાણીતી પંક્તિઓમાં વર્ણાનુપ્રાસ કે વર્ણસગાઈ છે. વર્ણસગાઈને અંગ્રેજીમાં alliteration કહે છે. પ્રેમાનંદની અગાઉ જોઈ ગયા છીએ તે પંક્તિ સંભારીએ. તે આવી જ સુંદર છે :

'હરિ ભક્તને દેખી હસને પેખી હરિવદની હરખને પામીજી.'

અહીં 'હ' વર્ણના વારંવાર આવવાથી વર્ણસગાઈ તો થાય છે જ પણ 'દેખી' 'પેખી'ના આંતરપ્રાસ પણ સધાય છે. આ પ્રકારમાં ભવભૂતિની એક ખૂબ સુંદર પંક્તિ અવિસ્મરણીય છે :

'कूजत्कलान्तकपोतकुक्कुटकुलाः कूले कुलायद्रुमा ।'

ભવભૂતિ તો અનેક પ્રકારના વર્ણચમત્કારો સર્જવાનું ભારે કૌશલ ધરાવે છે. આપણી કવિતામાં પણ આવાં અનેક દૃષ્ટાંતો પ્રાપ્ય છે. જુઓ સુંદરમ્‌ની આ પંક્તિઓ :

મહા ધમક ધામધૂમ, ધમકાર, શું નાનકી
ધસી જ અહીં આવી છે લહર મત્ત ઝંઝાતણી !

અહીં પ્રથમ પંક્તિમાં 'ધ' વર્ણની આવૃત્તિ છે. પણ તે ઉપરાંત એમાં બીજી પણ એક નોંધપાત્ર યુક્તિ છે જેને અર્થાનુસારી શબ્દો કહે છે અને જે ભાષાના ક્ષેત્રની બહારના ગણાય તે અહીં યોજાયા છે. અંગ્રેજીમાં જેને onomatopoeic કહે છે તે આ જ. આની ચર્ચા આપણે (ગત પ્રકરણ ૫ માં) કરી ચૂક્યા છીએ. આવા પ્રયોગો વિરલ ગણાય છતાં કવિઓ તો કયારેક કયારેક એ કરતા રહે છે. રાજેન્દ્ર શાહનો આ પ્રયોગ જુઓ :

વિટુઈ વિટુઈ વિટ્
ટવીટ્ ટવીટ્
શાન્તિ શાન્તિ

જેને યમક અથવા અનુપ્રાસ કહે છે.[૪] તેમાં એક જ પ્રકારના વર્ણો ફરી ફરી પણ જુદા અર્થમાં આવે છે. એ માટે દલપતરામનું નીચેનું દૃષ્ટાંત જુઓ :

'પરભા પરભાત પ્હોરમાં પરભાવા પર ભાવ લાવિયો.'

આનું બીજું એક દૃષ્ટાંત ઉશનસૂમાંથી મળે છે :

'મને ડેફોડિલો હરીભરી ખીણોમાં હરી જતાં;
અને વાયોલેટે દલપરિમલે લોટતું મન;'

['તૃણનો ગ્રહ' માં પૃ. ૩૮]

યમક એટલે શબ્દાનુપ્રાસ. એને ઝમક પણ કહે છે. 'ઝડઝમક' પ્રયોગ ખૂબ પ્રચારમાં છે. પણ 'ઝડ' અને 'ઝમક' એ બે જુદા જુદા અલંકારો છે. ઝમકમાં શબ્દ ખેવડાય છે જ્યારે ઝડ માં વર્ણ. અને એને સંસ્કૃતમાં વર્ણાનુપ્રાસ કહે છે. એનું જાણીતું દૃષ્ટાંત ન્હાનાલાલમાંથી જોઈએ :

'પંચાગ્નિ પંચશિખ પંચદિશે જલે છે.'

હવે બાલમુકુંદ દવેના વર્ણસૌંદર્યથી ખચિત સોનેટ 'પરોઢ' માંની નીચેની પંક્તિઓ લઈશું :

"માળામાં પંખી જાગે, મધુર રણકતી ઘંટડી દૂર વાગે,
ટૌકો ઊડો ગજાવે ગગનપટ ભરી કૂટડી ક્રૌંચજોડી.
લાજાળુ નારીવૃન્દો શિર પર ગગરી લેઈ આવે ઉમંગે,
ભાગોળે વેણુ વાતા ધણ લઈ નીસરે છેલડા ગોપબાલો.
મીઠેરી મર્મરોની મનહર મુરલી માતરિશ્વા બજાવે.
પર્ણે પર્ણે ફરૂકે સભર વિલસતાં સૂર્યનાં રંગરશ્મિ.

['પરિક્રમા'માં પૃ. ૨૯]

આ પંક્તિઓમાં વર્ણચમત્કારની અનેક ખૂબીઓ જોઈ શકાશે. કવિતાથી ટેવાયેલા કાનને તેનું સૌંદર્ય સ્ફુટ કરી બતાવવું પડે એમ નથી. અહીં થોડો નિર્દેશ કરીએ : પહેલી બે પંક્તિમાં 'આ' 'ઈ' અને 'એ' સ્વરોની આવૃત્તિ, બીજીમાં 'ઓ' અને 'અ' ની આવૃત્તિ, પાંચમી પંક્તિમાં 'મ' વર્ણનું પુનરાવર્તન. છઠ્ઠીમાં 'એ' અને 'આ' ની આવૃત્તિ—આ આખા કાવ્યખંડને અપૂર્વ માધુર્ય અર્પે છે.

---

૪. અનુપ્રાસના: છેક, વૃત્તિ, અંત્ય અને લાટ એવા પ્રભેદો છે. જેની શાસ્ત્રીય ચર્ચા અત્રે પ્રસ્તુત નથી. શબ્દાલંકારના વિસ્તૃત નિરૂપણ માટે જુઓ : 'સાહિત્યમીમાંસા' (સંપાદકો : વિષ્ણુપ્રસાદ ર. ત્રિવેદી અને છોટાલાલ વિ. પરીખ)માં ગૌરીપ્રસાદ ઝાલાનો 'શબ્દાલંકાર' નામક લેખ.

કંઈક આવા જ સૌંદર્યથી મંડિત, રમણિક અરાલવાળાની, આ જ છંદમાં રચાયેલી પંક્તિઓ તરત જ સાંભરે છે :

'મેલીને મુક્ત હૈયું મધુર બજાવતો મોરલી, મર્મરોની,
ગાયો ને વાછડાં શાં પળ ઘડી પ્રહરો વાળી લૈ વર્તમાને
ઓઢીને આભ કેરી ક્ષિતિજ ઝૂલભરી કામળી ફૂલન જેવો
રથંભ્યો છે સ્તબ્ધ થૈ ને અનિમિષ નયને કાળ સૌંદર્યમુગ્ધ.

બાલમુકુંદની પંક્તિઓનું સૌંદર્યદર્શન કર્યા પછી અરાલવાળાના આ શ્લોકનું સૌંદર્ય ભાગ્યે જ દર્શાવવું પડે એમ છે. હમણાં વર્ણસગાઈ માટે જેની પંક્તિ ટાંકી તે 'સાગર અને શશી'ની જ નીચેની પંક્તિઓ વર્ણસંગીતના સુભગ દૃષ્ટાંત તરીકે સુવિખ્યાત છે :

"સ્નેહઘન, કુસુમવન વિમલ, પરિમલ ગહન
નિજ ગગનમાંહી ઉત્કર્ષ પામે".

માધુર્ય અને ઓજસ જેવા ગુણો વર્ણના બળે જ કાવ્યમાં ઉત્કર્ષ પામે છે. એ બંને માટે અનુક્રમે રાજેન્દ્ર શાહની નીચેની પંક્તિઓ જોવા જેવી છે :

'તારા મૃણાલ વદને ઝૂમ્યું વ્યોમ નીલ
સંમોહને, લલિત હે! અનુરાગશીલ.

અહીં લલિત રાગિણીનું લલિત વર્ણોમાં જ વર્ણન થયું છે. તો નીચેની પંક્તિઓમાં પહાડના વર્ણનને યોગ્ય વર્ણરચના થઈ છે :

(થાતાં,) વળી નજર ભૂમિ ભણી, અહીં તો
ઊભો પહાડ ખડકાળ તથૈવ ભવ્ય.

કાવ્યમાં વર્ણના મહિમાની ચર્ચા કરતાં રા. વિ. પાઠકે જે અવલોકન રજૂ કર્યું છે તે નોંધપાત્ર છે : "વર્ણલાલિત્ય વર્ણસંગીત અને વર્ણસંવાદ એ પંક્તિનો અલંકાર છે અને પંક્તિના બંધમાં દઢતા લાવવાનું અમોઘ સાધન છે. અંગ્રેજીમાં આ અલંકાર આપણા જેટલો આવી શકતો નથી અને અંગ્રેજી કાવ્યોથી ઘડાયેલી રસવૃત્તિને આ અલંકાર તરફ કાંઈક સૂગ હોય એવું જણાય છે પણ આપણે જાણવું જોઈએ કે દરેક ભાષામાં સુંદરતાની ભિન્ન ભિન્ન સામગ્રી હોય છે. ગુજરાતીમાં વર્ણચમત્કૃતિ એવી સામગ્રી છે, અને સારો કવિ એ સહજપ્રાપ્ય સામગ્રીનો ઉપયોગ કરશે, તેને નિંદશે નહિ. અલબત્ત તેનો અતિ ઉપયોગ નિન્દ્ય છે જ.[૫]

---

૫. જુઓ: 'કાવ્યની શક્તિ' પૃ. ૬૧

શબ્દવર્ણ દ્વારા એટલે કે શબ્દના અવાજ દ્વારા અર્થનું સૂચન થાય એવી વર્ણ ચમત્કૃતિની રીતિ હવે જોઈએ. આની વાત કરતાં પાઠકે નોંધ્યું છે કે આને લગતી દૃષ્ટિની આપણા કાવ્યાભ્યાસમાં બહુધા ઉપેક્ષા થતી જણાય છે. અંગ્રેજીમાં જેને માટે 'the sound follows the sense' અને 'the sound echoes the sense' જેવી ઉક્તિઓ છે તે ઘટનાને સમજવા પ્રથમ દૃષ્ટાંત શેક્સ્પિયરમાંથી જ લઈએ. એના જમાનામાં આજના જેવી રંગભૂમિની સગવડ અને સજાવટ નહોતી એટલે એણે શબ્દશક્તિનો શક્ય એટલો કસ નાટકોમાં કાઢ્યો છે. 'મેકબેથ'માં રાજા ડંકન આવે છે ત્યારે નીચેની પંક્તિ બે વાર બોલાય છે:

'Drum! drum! Duncan has come!

અહીં drum નો અવાજ જ જાણે કે સંભળાતો ન હોય એવું લાગે છે! અંગ્રેજીમાંથી સંસ્કૃત તરફ વળીએ તો ફરીથી શબ્દપ્રભુ ભવભૂતિને યાદ કરવા પડશે. 'ઉત્તરરામ ચરિત'ના બીજા અંકના શ્લોક ૨૯ અને ૩૦ની પ્રથમ બે પંક્તિઓ ઉમાશંકરના એના અનુવાદ સાથે અનુક્રમે જોઈએ:

'गुञ्जत्कुञ्जकुटीरकौशिकघटाघुत्कारवत्कीचक-
स्तम्बाडम्बरमूकमौकुलिकुलः क्रौञ्चवतोऽयं गिरिः।

ઝુંડો ગુંજત વાંસનાં ઘુવડના માળાથી ઘૂઘૂ થતાં
દેતાં જ્યાં કરી મૂક કાકકુલને, આ તે જ ક્રૌંચાવત.

× × ×

एते ते कुहरेषु गद्गदनदद्गोदावरीवारयो
मेघालम्बितमौलिनीलशिखराः क्षोणीभृतो दाक्षिणाः।

પેલા તે કુહરે ગજાવી વહતી ગોદાવરીથી ભર્યા,
આલંબે ઘન નીલ શૃંગશિરને એવા, નગો દક્ષિણ:

ઝીણવટથી જોનારને—કહો કે બોલીને સાંભળનારને આ પંક્તિઓમાં વર્ણની વિશિષ્ટ યોજના દ્વારા વર્ણ્ય વિષયને વ્યક્ત કરવાની કવિની શક્તિનો ખ્યાલ તરત જ આવી જાય એમ છે. વર્ણની આ વિરલ ચમત્કૃતિ છે. હવે ગુજરાતીમાં સંભાવેલી આવી ચમત્કૃતિ જોઈએ. નીરવ રાત્રિના સમયે નિર્જન માર્ગ પરથી ધીમે ધીમે ચાલી જતી, ખોડાતી—અથડાતી ચાલી જતી, જૂની ડમણીના ચિત્રને તાદૃશ કરતી કવિ રાજેન્દ્ર શાહની અમર કહી શકાય એવી પંક્તિઓ જુઓ:

'ખખડ થતી ને ખોડંગાતી જતી ડમણી જૂની
વિજન પથને ચાંપીચાંપી તમિસ્ર મહીં ઘન:

આ રીતિનાં પાઠકે નોંધેલાં અનેક દૃષ્ટાંતોમાંથી ઠાકોરનું આવું જ યાદગાર દૃષ્ટાંત અહીં નોંધવું અનિવાર્ય છે.

'વધે પગ પડે કઠોર પડઘા પદાઘાતના'

આવી જ,—એક શબ્દ, બીજા શબ્દનો જાણે કે પડઘો પાડતો હોય એવી વર્ણરચનાવાળી, આ પ્રકારની, રાજેન્દ્રની જ પંક્તિઓ જુઓ :

'હું મંદમંદ ગિરિ કાનનની દિશામાં
ચાલું, ત્યહીં નકુલ કો' ખડપુંજમાંથી
ડોકાઈ, બીડી ગમ વેલ છવાઈ તેમાં
જોનો અનાકુલ પદે રમતો ત્વરાથી.

સારા કવિઓમાંથી સર્વ કવિત્વરીતિઓનાં દૃષ્ટાંતો સર્વદા સુલભ હોય છે. ઉશનસ્ એ દૃષ્ટિએ પણ ખમતીધર કવિ છે. તેની પ્રતીતિ નીચેની પંક્તિઓથી થશે :

'તરસી ક્ષિતિ લાખ્ખો છિદ્રોની વિકાસી નળીનળી
નિજ ગહનમાં લેતી ચૂસી ઊંડા સિસકારથી!'

× × ×

શ્રવણ વિવરોમાં જાગી ગૈ : સ્ખલજ્જલ કલ્કલો.

× × ×

'અનામી વ્હેં જાતાં ઝરણ, રણકે કંકર–કણી,
અજાણ્યાં પર્ણોની ખરતી ખખડંતી ડુગડુગી,
અહીં છોડી દૈને ગણતરી ઊભી સંસ્કૃતિ મૂગી!'

× × ×

'કુહાડીના ઘાના સ્વર ગહન, આ તીક્ષ્ણ ટચકા.

× × ×

'તુરંત ચીસ પવને ડૂસકંત રૂંધે રહી;
કાંકે ન મેં જ પસવારી, ન મસ્તકે ખણી.'

ઉપરની પંક્તિઓમાં જે વર્ણચમત્કૃતિની ખૂબીઓ છે ને તેથી જે વર્ણ–સૌંદર્ય સિદ્ધ થયેલ છે તેનું ભાગ્યે જ કાંઈ વિવરણ કરવું પડે એમ છે.

૩

પ્રકરણના શીર્ષકમાં 'પ્રાસાદિ' લખ્યું છે તેનો અર્થ પ્રાસ પ્રમુખ એવો કરવો હોય તો કરી શકાય. પણ હવે આ છેલ્લા ખંડમાં હું, ઉશનસ્‌ની મને ખૂબ સ્પર્શી ગયેલી કાવ્યકૃતિ રજૂ કરું છું તેમાં એકાદ બે અપવાદ સિવાય પ્રાસ છે જ નહિ અને છતાં વર્ણ-ચમત્કારના જ દૃષ્ટાંત લેખે એ અહીં ઉતારું છું.

તું ધારે તો

ઉનાળાનો લાંબો અલસ દિન પાકો ગલ થઈ
નમ્યો હોશે સાંજે તવ સદનના તીક્ષ્ણ શિખરે
વિદારેલો, ગર્ભે લસઅસ હશે રક્તવરણે
અગાશીના નેવે નીતરત; પસીને નીતરતી
તું થાકે કંટાળી ખૂબ ગઈ હશે, ભીંતથી વીંટી
ધસી જાશે ખુલ્લી ઘર તણી અગાશીની ઉપરે,
અને ત્યાં ધીમેથી તવ લટ વિખેરંત, પસીનો
મુખે શોષી લેતો શીત પવન એ...ખ્યાક વનથી
વીંઝાશે આ બાજુ સુખદ, શશી શૃંગે નીકળશે,
ધીમે ધીમે આછા ગગન તલ તારાય ફૂટશે,
તું ત્યારે ધારે તો મુજ કંઈ વિચારે વળી શકે;
અગાશીમાં જ્યારે સુખદ પવને ચાંદ ઝૂલશે
કદીયે ના એવું હુંથી સભર વા-મંડળ હશે,
તું ધારે તો સંધ્યા સમ તું કંઈ કૂણી થઈ શકે.[૬]

ઉશનસ્‌નું આ કાવ્ય વાણીના સૌંદર્યનું—કાવ્યાત્મક વાણીના સૌંદર્યનું દર્શન કરાવવા લઉં છું. એમાં કોઈને પક્ષપાતનું વલણ લાગવા સંભવ છે. ભાવક તરીકે કાવ્ય પ્રતિ પક્ષપાત જરૂર હોય. પણ અહીં મારો આશય, જે કવિની વાણી વિશે,—એ અનુરાગ છે એવી, વારંવાર ટીકા થયેલી છે તે કવિની કવિતાના ગુણનું યથાર્થ સ્વરૂપ દર્શાવવાની નેમ લેવાનો છે તેમ મારા સુખદાનુભવમાં વાચકને સમભાગી બનાવવાનો ય છે.

ભાવની સચ્ચાઈ અને સરળતા અભિવ્યક્તિની સરળતા ને સાદગી સ્વાભાવિક રીતે જ લઈને આવે છે એવું સામાન્યપણે જોવામાં આવ્યું છે. તેમ નાજુક

૬. 'તૃણનો ગ્રહ'માં પૃ. ૭૦.

સંવેદનાજન્ય નર્યા ભાવના આલેખનમાં વાણીની નમણાશ પ્રકટ્યા 'વિના' રહેતી નથી. 'રસ્તો અને ચહેરા'ની સૉનેટમાળાનું આ દસમું સૉનેટ, સૉનેટ તરીકે પણ એક પ્રયોગાત્મક કૃતિ છે. એમાં અવિરામ, સડસડાટ ચૌદ પંક્તિઓ-શ્રુતને પણ્ણં ફૂટે એવી સાહજિકતાથી જાણે કે, સરી પડી છે. પણ એ આવિષ્કાર અકૃત્રિમ છે. એનો અર્થ એ નથી કે કવિકર્મનું કૌશલ કે કવિની કાવ્યકલાની સભાનતા એમાં નથી. ઊલટું, આ એક સમુચિત સંવિધાન પામેલી, ઉમાશંકરનો પ્રયોગ વાપરી કહું તો 'એકાકૃતિ' પામેલી કૃતિ છે.

અહીં પ્રિય પાત્રની આરત છે. એ આરત પ્રિયતમા પોતાને સ્મરે અને ઉરે ધારે એવી ઝંખનારૂપે પ્રકટે છે. નાયકથી વિમુખ પ્રિયાને પોતા પ્રતિ અભિમુખ થવા, પોતામય થવા નાયક વિનવતો હોય એવી એની રજૂઆતમાં નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિનું નિર્માણ થયું છે. ઉનાળાના એક દિવસે ઢળતી સાંજના સમયે નાયિકા થાકેલી કંટાળેલી ધરતી અગાશી ઉપર ઊભી રહી હશે--નાયક કહે છે 'તું ધારે તો ત્યારે મારા વિચારમાં પડી જઈ શકે અને સંધ્યા જેવી કોમળ બની શકે-તું ધારે તો.' આ વસ્તુને કવિએ જે રીતે શબ્દસ્થ કરેલ છે તેમાં શબ્દવર્ણની કંઈક ચમત્કૃતિઓ આવી છે. અને એણે કૃતિમાં ઓતપ્રોત ભાવમયતાને એકાગ્રતા અર્પી છે.

જેને લીધે કાવ્ય ધ્યાનપાત્ર બન્યું છે એ વર્ણસૌંદર્ય આપણે જોઈએ. ઉનાળાના લાંબા દિવસને, શિખરિણીની બધી શ્રુતિઓને 'આ', 'ઓ'થી ભરી દઈને, જાણે કે લંબાવ્યો છે. 'અલસ'ના અનુસંધાને ત્રીજી પંક્તિમાં 'લસલસ' આવ્યા પછી રક્તવર્ણા દિનને અગાશીના નેવેથી નીતરતો દર્શાવી સ્ત્રીને પણ પસીને નીતરતી દર્શાવવા એના એ ક્રિયાપદની પુનરુક્તિ કરી છે. છઠ્ઠી પંક્તિમાં 'ઈ' સ્વરની આવૃત્તિ નાયિકાની અગાશીએ જવાની ક્રિયાને તાદશ કરી આપવામાં સહાયક નીવડે છે. 'ધસી જાશે'...થી આરંભી '...નીકળશે' સુધીમાં, ગણી જુઓ, 'સ' 'શ' વર્ણો કેટલા બધા આવી ગયા! એ નમણાશભર્યા વર્ણોની શ્રવણસુખદ યોજના સુખદ હળાશને વ્યંજિત કરે છે. આખા વાતાવરણમાં, ઉઘડતી રાત્રિનો અસબાબ ફૂટતા તારામાં પ્રકટે છે. ભવિતવ્ય-ભવિષ્યની સંભવિતતા પર કાવ્ય કેન્દ્રિત થયેલું છે. એટલે 'હશે'ની પુનરુક્તિ એ ભાવને દૃઢ કરી આપવામાં અનુકૂળ થાય છે. પ્રાસ તો 'ઝૂલશે'ને 'હશે'ના જ મળ્યા છે – ઉપરના 'શિખરે' – 'ઉપરે' પછી અપવાદરૂપ. પણ 'નીકળશે', 'ફૂટશે', 'શકે' નિર્બળ રીતે ય, 'હશે'ના સંસ્કારને સંકોરી રહે છે. 'ત્યારે' – 'ધારે' – 'વિચારે'માં 'આ', 'એ' સ્વરોનું આવર્તન અને ઉપર 'લેતો'ના અનુબંધે 'ઓ...!'નો ઉદ્ગાર તથા પવન માટે બેવાર વપરાતું

'સુખદ' વિશેષણ 'ગગન તલ તારા'માં 'અ' અને 'ત'ની આવૃત્તિ, 'સુખદ'ના અનુસંધાને જ આવતો 'ચાંદ'–ચંદ્ર નહિ–આ સર્વમાં, કોઈને શબ્દાલંકારની પરિભાષા જોઈતી હોય તો, છેકાનુપ્રાસ, લાટાનુપ્રાસ, આદિ મળે છે. 'ધારે'નાં બે જુદાં સ્થાન, જુદા અન્વયથી કાવ્યને ધારદાર બનાવે છે.

–અને કાવ્યનો રમણીયાર્થ–વ્યંગ્ય પ્રકટાવે છે: ઉનાળાના દિવસના અસહ્ય ઉગ્ર ઉકળાટને અંતે હળવાશભરી મધુર સાંજ આવે છે. નાયિકા યે જાણે તાપથી અકળાયેલી અને રોષથી રક્તવરણી છે. તે અનુનયથી અનુરક્ત થતાં ફૂણી–સંધ્યા સમી થતાં, હળવાશભરી બની ન શકે? ઉનાળાના દિવસની એ પરિણામરમ્યતાની કવિની અપેક્ષા અહીં ધ્વનિત થાય છે. ને કાવ્ય સુખદ, પવનની લહરી જેવા આહ્‌લાદના–અનુભવથી ચિત્તને સભર કરી મૂકે છે. કવિએ શબ્દના અવાજ અને અર્થની સર્વ ક્ષમતાને—બધી ગુંજાએશને પ્રીછીને પ્રકટાવી છે.

આમ, પ્રાસ અને અન્ય શબ્દાલંકારોનાં સ્થૂળ ચોકઠાંમાં ન સમાય એવી વિધવિધ રીતે કાવ્યમાં વર્ણની ચમત્કૃતિઓ રચાતી હોય છે. એ રચના કવિપ્રતિભાનો એક વિશેષ જ છે; અને અર્થગૌરવ, અર્થસામર્થ્યની તરફ જ આકૃષ્ટ, અર્થનિષ્ઠ દૃષ્ટિવાળો ભાવક એને અવગત ન કરી શકે, એને ચૂકી જાય તો તે કાવ્યાસ્વાદના એક અતિ મહત્ત્વના અંશથી વંચિત રહી જવા સંભવ છે. બલકે, એનો આસ્વાદ અખંડાનુભૂતિ ન બની શકે. કાવ્યના સભર ગગનમાં ઊગી ઝૂલતા અર્થના ચાંદની પૂર્વે ફૂટી નીકળતા વર્ણના ચમકતા તારલા ય ટીકીટીકીને જોનાર ભાવકત્વની પ્રાપ્તિ, કવિતાની સમજ કેળવાતાં થાય છે.

૧૩ કલ્પન અને તેનું કાર્ય

કવિસંવેદનના અર્કરૂપ કાવ્યાત્મક અનુભવ વાણીમાં અભિવ્યક્તિ પામે છે, કહીએ કે વાણી દ્વારા વ્યક્ત થાય છે. ક્યારેક એ વાણીરૂપે એટલે માધ્યમ દ્વારા નહિ, માધ્યમરૂપે પણ કલાસ્વરૂપ પામે છે. કવિતાનો એવો પણ પ્રકાર—સંપ્રદાય છે. પરંતુ એવી રૂપનિષ્ઠ શબ્દનિષ્ઠ—કવિતા નહિ, શબ્દસહિત અર્થનેય તાકતી શબ્દાર્થનિષ્ઠ કવિતા જ આપણી ચર્ચાનો વિષય છે. અને એને લક્ષીને કાવ્યાત્મક વાણીની વાત કરીએ તો એ વાણીનો વિશેષ, એનું વૈચિત્ર્ય કે એની ચારુતા, એની અર્થપ્રદાનની શક્તિમાં રહેલ છે. કવિતાની વાણી કલ્પનાત્મક (imaginative) હોય છે, તે આ જ અર્થમાં. કલ્પનાત્મક હોઈને એ ચિત્રનિર્માણક્ષમ બને છે એટલે કે કવિતા એને જે વ્યક્ત કરવાનું છે તે ચિત્રો દ્વારા-પ્રત્યક્ષ ચિત્રો નહિ, માનસચિત્રો દ્વારા વ્યક્ત કરે છે. શબ્દ વડે સર્જાતું એ માનસચિત્ર તે જ કલ્પન. બીજી રીતે કહીએ તો કલ્પન એટલે શબ્દચિત્ર. કવિ પોતાનો અનુભવ વાણીમાં, ભાષામાં વ્યક્ત કરે છે ત્યારે તે અનુભવ મૂર્ત (concrete) રૂપ ધારણ કરે છે. મૂળમાં તે અનુભવ અમૂર્ત (abstract) હોય છે. અનુભવને મૂર્ત સ્વરૂપ આપવા માટે કવિ ચિત્રો રજૂ કરે છે. આમ, કવિતા ચિત્રો દ્વારા ભાવ કે અર્થનો આપણને અવબોધ કરાવે છે. એ ચિત્રો શબ્દોમાં હોય છે અને તે કલ્પના દ્વારા સર્જાય છે તેમ સમજાય છે; આથી કલ્પન એટલે ભાવમય શબ્દચિત્ર એવી એની સાદી વ્યાખ્યા કરી શકાય. એ ચિત્ર ભાવકના મનમાં ઊપસે છે. એટલે એને માનસચિત્ર કહ્યું. રોબીન સ્કેલ્ટન એની પ્રાથમિક વ્યાખ્યા કરતાં કહે છે, "an image is a word which arouses ideas of sensory perception."[1] આ વાત ખરી છે. કેમ કે આમ તો શબ્દમાત્ર આપણા માનસમાં કોઈને કોઈ ચિત્ર પ્રત્યક્ષ કરે છે. દા. ત., 'કુમુદ' એ શબ્દ ઉચ્ચારતાં ને શ્રવણે પડતાં એ નામધારી પુષ્પનું રૂપ મનશ્ચક્ષુ સમક્ષ પ્રગટે છે. પણ કવિ શબ્દ દ્વારા કે કોઈ શબ્દગુચ્છ દ્વારા જે ચિત્રો ઉપજાવે છે તે વિશિષ્ટ હોય છે. એટલે કે તે સૂચક—વધુ અર્થગર્ભ, અર્થસમૃદ્ધ હોય છે. કારણ કે તે કવિના અનુભવનાં પરિચાયક હોય છે.

---

૧. જુઓ : 'The Poetic Pattern'–p. 90. કલ્પન તેમ જ પ્રતીકની ચર્ચા માટે આ પુસ્તક ઉપયોગી નીવડ્યું છે.

'કલ્પન' શબ્દ અંગ્રેજી 'image' નેા પર્યાય છે. એને માટે ગુજરાતીમાં વપરાતા બીજા શબ્દો છે 'ચિત્રકલ્પ', 'પ્રતિરૂપ' અને 'ભાવપ્રતીક'; અને તે અનુક્રમે, સુરેશ જોષી, વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી અને ઉમાશંકર જોશીએ યેાજેલા છે. એ ઉપરાંત, અન્યત્ર 'ભાવકલ્પ', 'રૂપકલ્પ' જેવી સંજ્ઞાઓ પણ યેાજાઈ છે. પરન્તુ 'કલ્પન'–imagination : image : : કલ્પના : કલ્પન – એવા સરખાપણાંથી ઠીક બંધ બેસે છે. ઉપરાંત, હરિવલ્લભ ભાયાણી નેાંધે છે તેમ, 'કલ્પન' અર્થબેાધ માટે વધુ અનુકૂળ લાગતાં, ને પ્રયેાજાતેા થયેા છે. 'પ્રતિરૂપ'ને લગતા વાંધા (વાસ્તવથી ગૌણ ગણાવાનેા 'પ્રતિ'માં રહેલેા ઇશારેા, દૃશ્યપરકતા 'કલ્પના' સાથેના સંબંધની અપ્રત્યક્ષતા)થી 'કલ્પન' મુક્ત રહે છે."[2] 'ચિત્રકલ્પ' શબ્દ સારેા છે પણ એ રૂઢ થયેા નથી. 'પ્રતિરૂપ' સામે ભાયાણીએ દર્શાવેલા વાંધાઓ ઉપરાંત મારેા એક બીજો વાંધેા છે. મને એમાં અંગ્રેજી 'sign'નેા પર્યાય મળે છે. એટલે એ અર્થમાં એનેા ઉપયેાગ કર્યો હેાવાથી 'image' માટે જુદેા શબ્દ સ્વીકારવેા જ રહ્યો. ઉમાશંકરનેા 'ભાવપ્રતીક' શબ્દ પણ સારેા છે. પરન્તુ એ શબ્દ એમણે અંગ્રેજી 'image' તેમ 'symbol' બેઉને માટે યેાજ્યેા છે. અને એ એમની પેાતાની વિચારણામાં[3] બરાબર છે. પરન્તુ અહીં એ બન્નેની અલગ વિચારણામાં ગૂંચવાડેા થવા સંભવ હેાવાથી એ સ્વીકારી શકાય નહીં. આથી રૂઢ થઈ ગયેલ 'કલ્પન' એની મર્યાદા જાણવા છતાં, સ્વીકાર્યો છે. 'કલ્પન' સંજ્ઞા અંગે આટલું પૂરતું છે. 'કલ્પન'ના સ્વરૂપનેા હવે વિચાર કરીએ.

શબ્દચિત્ર માત્ર કલ્પન થઈ ન શકે. દા. ત. પ્રેમાનંદકૃત 'મામેરું' માંની આ પંક્તિ :

'કેાડે શીખવી બેાલાવે બાળ, વારી રાખે છે.'

સુંદર શબ્દચિત્ર છે. આગળ કહેલ સુશ્લિષ્ટતા ને અર્થસમૃદ્ધિ પણ એમાં છે. મામેરાના વિધિ વખતે ટોળે મળેલી, (મહેતાની હાંસી ઉડાવવા જ તેા) નાગર નારીઓમાંની કેાઈ વહુવારુ બાળકને શીખવીને બેાલાવડાવે છે. અને પેાતે બહાર

---

૨. જુઓ : 'કાવ્યમાં શબ્દ' પૃ. ૧૫૧. પ્રસ્તુત પુસ્તકમાં 'ઇમેજ' નામક પ્રકરણ એ નેાંધ એ સંજ્ઞાની સ્પષ્ટતા માટેય ઉપયેાગી છે.

૩. 'મુખ્યત્વે image (ઇમેજ)ને માટે 'ભાવપ્રતીક' શબ્દ વાપર્યો છે. પણ વારંવાર આવર્તન કરતી અને કૃતિના મુખ્ય અવલંબન બનતી 'ઇમેજ' 'સિમ્બેાલ' બની જતી હેાય છે; તેમ જ બધી 'ઇમેજ'માંથી અંતે એક 'ઇમેજ' પ્રાધાન્ય પામતી હેાય છે, તેનેા પણ 'ભાવપ્રતીક' પર્યાયથી જ નિર્દેશ કર્યો છે.'

'કવિની સાધના'–પૃ. ૨૫ની પાદટીપ.

પડે નહિ એટલા ખાતર પછીથી એને વારવાનો ડોળ કરે છે. પણ આ ચિત્રમાં કોઈ ભાવની સઘનતા અનુભવાતી નથી. બીજું એક પ્રેમાનંદનું જ ચિત્ર જોઈએ :

'મરમે ભરતી ડગ જેમ પાણીમાં બગ.
એમ શ્યામા સમીપે આવી.'

નિદ્રાધીન ચંદ્રહાસની પાસે ધીમેથી સરકતી વિષયાનું વર્ણન છે. આંતરપ્રાસના દઢબંધથી—શબ્દનાદને લીધે પંક્તિ ધારદાર બની છે. ચિત્ર પણ તાદૃશ છે. પણ એમાં જેટલી ગતિશીલતા સૂચવાય છે તેટલી ભાવમયતા પ્રકટતી નથી. પરંતુ દમયંતીના ત્યાગ વખતે મંથન અનુભવતા, વસ્ત્ર ફાડી નાંખ્યા બાદ એનાથી કળિપ્રેર્યા દૂર જતા અને પ્રેમઆકર્ષ્યા પાસે આવતા, નળરાયના શબ્દચિત્રમાં જે ભાવનો સ્પર્શ થાય છે તેથી એ ચિત્ર કાવ્યાત્મક કલ્પન બની રહે છે :

'કળિ તાણે વાટ વન તણી, પ્રેમ તાણે દમયંતી ભણી,
વિચારે વિચારનિધિમાં પડ્યો, આવતજાવત હિંડોળે ચડ્યો.'

ઉપરનાં બે શબ્દચિત્રો અલંકારગર્ભ છે. પહેલામાં ઉપમા અને બીજામાં રૂપક છે. બન્ને સાદૃશ્યમૂલક અલંકારો છે. અને સાદૃશ્ય પર આધાર રાખવો એ કલ્પનની લાક્ષણિકતા છે. કાવ્યસર્જનની પ્રક્રિયામાં સાદૃશ્ય (similarity)ની શોધ એ એક અતિ સૂક્ષ્મ, અતિ સંકુલ અને તેથી ખૂબ મહત્ત્વની ઘટના છે. પોતાના અનુભવને યથાતથ શબ્દરૂપ આપવા અર્થે કવિ સાદૃશ્યની શોધ આદરે છે. એ ભિન્ન, અસમાન પદાર્થોમાં સમાનતાનું કોઈ તત્ત્વ શોધી કાઢી એ સમાનતાને બળે બેઉની સહોપસ્થિતિ એ સર્જે છે. બન્નેને જોડે છે. આ રૂપક ઘટના (metaphor)માં અધઝ ઝેરી કાવ્યસિદ્ધિ રહેલી છે. કવિતામાં એનું અનન્ય મહત્ત્વ છે. અને આથી જ સાદી-સીધી વાત કે નર્યું કથન 'કાવ્ય' બની શકતું નથી. દા. ત.,

'આકાશમાં ચન્દ્ર ઊગ્યો છે.'

આ વિધાન દ્વારા કલ્પનાશીલ વાચકને ચંદ્રનું દર્શન જરૂર થઈ શકે પણ એમાં કોઈ ચમત્કાર નથી. એથી એને કાવ્ય કે કાવ્ય-સર્જક કલ્પન કહી શકાય નહીં. પણ સુરેશ જોષીનું આ કથન જુઓ :

'અનાથ શિશુની આંખમાં થીજી ગયેલાં આંસુ જેવો ચન્દ્ર'

—એ ચમત્કારક છે. અને ચમત્કાર એમાંના કલ્પનને પ્રતાપે, કલ્પનને આભારી છે. અને ક્ષેમશું કહેલ તે ભાવસ્પર્શ પણ એમાં અનુભવાય છે. આ જ દલીલ હજુ વધુ સ્પષ્ટ કરવા બીજું એક દૃષ્ટાંત લઈએ. અંગ્રેજીમાં આવું વાક્ય લખીએ : 'The rose is a red flower.' અને એની સામે 'Burns'ની

આ પ્રસિદ્ધ પંક્તિ મૂકીએ—'My Love is like a red red rose!' તો સાદા વિધાન અને કલ્પનાત્મક અભિવ્યક્તિનો ભેદ સમજાય છે. સુરેશ જોષી અને બર્નસના કથનમાં રહેલ સાદૃશ્ય–દર્શક ઉપમા કલ્પનસર્જક બને છે. અને એ અભિવ્યક્તિને કાવ્યાત્મક બનાવે છે. એ આપણને સ્પર્શી જાય છે તે એમાં રહેલ નાવીન્ય કે તાજપને કારણે. કલ્પન દ્વારા થતા પદાર્થના કે દૃશ્યના કે ભાવના અવબોધમાં અપૂર્વતા હોય છે ત્યારે જ તે હૃદયસ્પર્શિત્વ સિદ્ધ કરી શકે છે અને એટલે જ નવીન સમૃદ્ધ અને અભૂતપૂર્વ કલ્પનની પ્રાપ્તિ અર્થે કવિ મથતો હોય છે. આવાં મંથનની મહત્તા એઝરા પાઉન્ડના એક જાણીતા વિધાનમાં દર્શાવાઈ છે. એણે કહ્યું છે, 'It is better to present one image in a lifetime than to produce voluminous works.' અલબત્ત, કલ્પનનું ભારે ગૌરવ કરતું આ વિધાન અત્યુક્તિ ભર્યું છે.

પહેલાં કહ્યું તેમ, દરેક શબ્દ, એ અર્થક્ષમ હોય છે તો, ચિત્રસર્જક છે. પણ એવા અનેક શબ્દોના સમુચ્ચયરૂપ ઉક્તિ જ કવિકૃત 'ઉત્તમ શબ્દોની ઉત્તમ વ્યવસ્થા' જ કલ્પનનું નિર્માણ કરી શકે છે. કવિતામાં કલ્પન કઈ રીતે આવે છે અને તેનું કાવ્યને કેવું, કેટલું અર્પણ છે તે સમજવા માટે 'કાન્ત'માંથી એક ઉદાહરણ લઈશું. દેવયાનીનું વર્ણન કરતાં એમણે આ પંક્તિઓ લખી છે:

'થંડો મીઠો કુમુદવનનો માતરિશ્વા વહે છે;
ક્રીડંતો ત્યાં તરલ અલકશ્રેણી સાથે રહે છે.'

આ બે પંક્તિઓમાં આપણી સમક્ષ અનેક ચિત્રો ખડાં થાય છે. 'કુમુદવન' એટલે કમળનું જૂથ; તેના ઉપરથી વહેતો પવન. 'અલકશ્રેણી' એટલે વાળની લટ, હાર; તેની સાથે પવનનું રમવું–ખેલવું. આમ એક ગતિ સાથે આખું ચિત્ર આપણને માનસપ્રત્યક્ષ થાય છે. ધ્યાનમાં રહે કે કચને બોલાવવા મેદાનમાં નીકળેલી દેવયાની ગતિશીલ છે. કલ્પના દ્વારા આલેખાયેલું ચિત્ર આપણે કલ્પના દ્વારા જ પ્રત્યક્ષ કરીએ છીએ. અને એમાં કલ્પનનો ફાળો મહત્ત્વનો છે. કલ્પનની ઉપસ્થિતિ વિના તાદૃશતાની અનુભૂતિ શક્ય નથી. અહીં 'કુમુદવન' 'માતરિશ્વા' 'ક્રીડંતો' આદિ કલ્પનસર્જક શબ્દો છે. એ બધા મળીને એક સાંગ ચિત્ર આ પંક્તિયુગ્મમાં ઉપસાવે છે.

કલ્પન ઇન્દ્રિયમાત્ર હોય છે. એટલે કે આપણી પાંચ જ્ઞાનેન્દ્રિયો—આંખ, કાન, નાક, જીભ અને ત્વચા, દ્વારા કલ્પનગત પદાર્થનો અવબોધ થાય છે.

સામાન્યપણે કલ્પન ચક્ષુર્ગ્રાહ્ય એટલે કે દશ્ય હોય છે. પણ તે શ્રાવ્ય, સ્પર્શ્ય, આદિ એટલે કે અન્ય ઇન્દ્રિયોને સ્પર્શતું પણ હોઈ શકે. આ ઇન્દ્રિયગ્રાહ્યતા સ્પષ્ટ કહીએ તો અહીં 'કુમુદવન' એ દશ્ય છે; તેમાં સુગંધ પણ સૂચિત છે. સંવેદનપટુ કલ્પનાશીલ ભાવક અહીં પવનના વહેવાનો અવાજ સાંભળી શકે તેમ એનો શીતલ મધુર સ્પર્શ પણ અનુભવી શકે એમ છે. આમ કવિએ રચેલ કલ્પનો—કલ્પનશ્રેણિ આપણી વિવિધ ઇન્દ્રિયોને પૃથક્ પૃથક્ કે એકીસાથે સંતર્પે છે. એનું બીજું પ્રસિદ્ધને સમુચિત ઉદાહરણ 'કાન્ત'ના વસંતવર્ણનમાં સાંપડે છે. એની ઇન્દ્રિયસ્પર્શક્ષમતા આપણી સર્વ ઇન્દ્રિયોને આકૃષ્ટ કરવાની ગુંજાયેશ સ્વયં સ્પષ્ટ છે :

'ધીમે ધીમે છટાથી કુસુમરજ લઈ ડોલતો વાયુ વાય,
ચોપાસે વલ્લિઓથી પરિમલ પ્રસરે, નેત્રને તૃપ્તિ થાય;
બેસીને કોણ જાણે ક્યહિં પરભૃતિકા ગાન સ્વર્ગીય ગાય,
ગાળી નાખે હલાવી રસિક હૃદયને, વૃત્તિથી દાખ જાય.'

અને પ્રકૃતિ વર્ણનમાં કલ્પન દ્વારા સચોટ અભિવ્યક્તિનું ઠાકોરનું દષ્ટાંત પણ અહીં યાદ કર્યા વિના ચાલે તેમ નથી.

'ને બીડેલાં કલમ મહિં બંધાઈ સૌન્દર્યઘેલો,
'ડોલે લોટે અલિ મૃદુ પદે, વાય આ વાયુ તેવો.'

કલ્પન અહીં તરત ઝિલાય-પમાય એમ છે. કૃતિ ખૂબ પરિચિત છે અને એના વિશે એકાધિક વિવેચકોએ લખ્યું પણ છે. પરંતુ 'કલ્પન'ને ખૂબ સરસ રીતે સ્પષ્ટ કરતું નિરંજન ભગતનું આ અવતરણ અહીં લેવું મને જરૂરી લાગે છે. એમાં એમણે કલ્પનને વૈશ્વિક (cosmos) કક્ષાનું કર્યું છે તેમ જ શબ્દ અને અર્થનું વિશ્લેષણ કરી એનાં તમામ સૂચનો સ્ફુટ કર્યાં છે : "રાત્રિના સમયે સમગ્ર વિશ્વ જાણે ઉન્મીલિત કમલ જેવું છે. અને એમાં સૌંદર્યલુબ્ધ એવા અલિ જેવો વાયુ વાય છે. પંક્તિમાં ચાર અનુનાસિકોથી અલિ અને વાયુનું ગુંજન સૂચવાય છે તથા શ્લેષ સધાય છે, બંધ સુદૃઢ થાય છે અને 'બંધાઈ'ના અનુનાસિકથી મધ્યયતિ ભંગ ઢંકાય છે બ, ડ, લ, દ, ત વ્યંજનોના તથા ઇ, ઉ અને સવિશેષ તો એ, ઓ દીર્ઘ સ્વરના પુનરાવર્તનથી અલિ અને વાયુના ડોલવા-લોટવાની ગતિ અને ક્રિયા સૂચવાય છે. 'આ' સ્વરના પુનરાવર્તનથી વાયુની વ્યાપકતા અને ત્રીજું પરિમાણ-ચતુર્દિક-સૂચવાય છે. કમલની ધવલતાથી વિરોધી એવી અલિની શ્યામલતા સૂચવાય છે. અલિ જેવો વાયુ જ નહીં પણ અલિ જેવો જ આ વિશ્વમાં સૌંદર્યલુબ્ધ કાવ્યનાયક પણ છે એમ સૂચવાય છે અલિ અલ્પ અને વાયુ અદૃશ્ય, સૂક્ષ્મ હોય તો કાવ્યનાયક પણ એવો જ અલ્પ,

અદૃશ્ય અને સૂક્ષ્મ હોય એમ સૂચવાય છે અને એ દ્વારા કાવ્યનાયકની નમ્રતા સૂચવાય છે."[૪]

સૂચકતાની જેમ જ ઇન્દ્રિયગ્રાહ્યતા પણ કલ્પનનું લક્ષણ છે. એનું લક્ષ્ય પણ છે. કલ્પન માત્રમાં ઇન્દ્રિયગ્રાહ્યતાનો થોડોક પણ અંશ હોવાનો જ. અહીં હવે મારે સી. ડે. લ્યુઇસને ટાંકવા પડશે. એ કહે છે, "It can be argued, I think, that every image—even the most purely emmotional or intellectul one—has some trace of the sensuous in it."[૫] ઇન્દ્રિયગ્રાહ્યતાને જ લક્ષણ માનવાથી કામ સરસે નહિ લ્યુઇસ જ કહે છે તેમ છાપાંના કટાર-લેખકો તેમ જ જાહેરાતના લેખકો પણ ઘણીવાર ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય શબ્દ-ચિત્રો આલેખે છે અને એવાં શબ્દચિત્રો આપણી સમક્ષ નિત્ય ઉપસ્થિત થતાં હોય છે. કાવ્યાત્મક કલ્પનની ત્યારે વ્યાવર્તક વિશેષતા કઈ? એમાં રહેલ લાગણી કે ભાવની સભરતા. અને એટલે કવિસંવેદનજનિત કલ્પન જ કાવ્યાત્મક કલ્પનનું ગૌરવ પ્રાપ્ત કરે છે. હા. કવિસંવેદન એ લૌકિક લાગણી કે ઊર્મિથી ભિન્ન વસ્તુ છે એ વિસરાવું ન જોઈએ આની સ્પષ્ટતા માટે બે દૃષ્ટાંત લઉં છું. પ્રથમ રાજેન્દ્ર શાહમાંથી આનંદનો ભાવ વ્યક્ત કરતું :

'અહીં ત્યહીં પતંગ, ફૂલ ઊઘડેલ ભીને દલ;
પ્રસન્ન મન ગીતગંધમય પંક્તિ શું પિંગલ.'

'પ્રભાત' નામક સૉનેટના ઉપસંહારની આ બે પંક્તિઓમાં પ્રસન્ન મનને યથાતથ દર્શાવવામાં પીંછાળાં પંખીનું કલ્પન કેટલું કામયાબ નીવડે છે! બીજું, એક દૃષ્ટાંત ઉશનસના એક સૉનેટ 'પ્હાડ જમનો'ની છેલ્લી પંક્તિઓમાં મળે છે :

જવા દો, આજે એ મુખની પૂરી યાદ નથી રહી,
ગયો છું ભૂલી એ ક્ષણ ક્ષણની નોંધે રચી રહી
ઉનાળુ કે કાચા ઘટ સમ હજી રન્ધ્ર શતથી,
ભીની માટી ગંધે ઉશનસ તણો પ્હાડ જમનો.'

પ્રણયના દર્દની અભિવ્યક્તિ માટે અહીં 'કાચા ઘટ'નું કલ્પન યોજાયું છે અને એના વિરોધમાં 'પ્હાડનું' ચિત્ર મૂક્યું છે. ઉશનસનો પ્હાડ કાચા ઘટની

---

૪. જુઓ : પરિચય પુસ્તિકા 'કવિતા કાનથી વાંચો' પૃ. ૨૯-૩૭.

૫. જુઓ : 'The Poetic Image' P. 18-19. કલ્પનવિષયક વિચારણાની સમજ માટે તેમ જ કેટલાંક અવતરણો માટે આ પુસ્તકનો ઉપયોગ કર્યો છે. આ વિષયના અભ્યાસ માટે લ્યુઈસની વિચારણાનો પરિચય અનિવાર્ય ગણાય.

જેમ સેંકડો છિદ્રોમાંથી ઝમી રહ્યો છે એમ કહેવાનાં કવિના સંવેદનનો અનુભવ આપણને તીવ્રતાથી સ્પર્શી જાય છે.

અહીં કલ્પન અંગેની બીજી એક વાત સ્ફુટ થાય છે, 'મન' અને 'પંછી' માં રહેલ સાદૃશ્યનું દર્શન કરી કવિ એ એને જોડે છે–ઉપયોજે છે. એવી જ રીતે 'ઝમતા પ્હાડ'ની સાથે 'ઝમતા ઘટ'નું સાદૃશ્ય શોધીને બીજા કવિએ તે બન્નેને નિકટ આણી, બેને એકરૂપ દર્શાવવા કરી, એ બેઉની સહોપસ્થિતિ સર્જી છે. આમ બે પદાર્થો–બે ભિન્ન પદાર્થોની વચ્ચે રહેલ સમાનતાના અવબોધનમાં ચોકસાઈ અને વિશદતા જણાય છે. અને એ બન્નેનું હોવું કલ્પનની અભિવ્યક્તિક્ષમતા માટે અનિવાર્ય છે. ડૉ. લ્યુઈસે આની સ્પષ્ટતા માટે મિડલટન મરેનાં અવતરણો આપ્યાં છે. અને એ ખૂબ ઉપયોગી છે: 'Try to be precise and you are bound to be metaphorical' અને આગળ 'What we primarily demand is that the similarity should be a true similarity and that it should have been lain hitherto unperceived or but rarely percieved by us, so that it comes to us with an effect of revelation'[૬] કલ્પનમાં, કલ્પનપ્રાણિત કવિતામાં જે આનંદાનુભવ કરીએ છીએ તે પ્રસ્તુત ચોકસાઈ (preceision) અને વિશદતા (revetation) ને લીધે જ.

ઉપરનાં બન્ને દૃષ્ટાંતોમાં કલ્પનની તીક્ષ્ણતા (pointedness) એ શબ્દ-યોજનાની વર્ણચમત્કૃતિને ય આભારી છે. રાજેન્દ્રની પંક્તિઓમાં 'ઈ', 'ઊ' સ્વરો અને 'લ', 'ડ', 'દ' વ્યંજનોની અપૃથક્કરણક્ષમ યોજના જુઓ. ઉશનસ્‌ની પંક્તિઓમાં ય 'એ', 'ઈ' 'અ' સ્વરો અને 'સ', 'મ', 'ધ' વ્યંજનોની આવૃત્તિની અટપટી ગૂંથણીથી ભાવની ઉત્કટતા વરતાય છે. પણ આપણે આખા કાવ્યનાં કેટલીક પંક્તિઓ જ, છૂટી પાડીને, જોઈએ છીએ. કલ્પન જે તે ભાવ, પદાર્થ અને પરિસ્થિતિના સંબંધમાં, તેના યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં અનુભવાવું જોઈએ. કલ્પનમાં સ્થપાતા સંબંધની વાત બરોબર સમજી લઈએ. 'ગ્રીષ્મ' નામક વર્ણન–કાવ્યમાં જયન્ત પાઠક સૂર્યને 'પાકેલી શાખ શો પીત' કહે છે. મધ્યાહ્નના સૂર્યને સ્પષ્ટરૂપે દર્શાવવા કવિએ 'પાકેલી શાખ' સાથે એને સરખાવીને એ બે વચ્ચે સંબંધ સ્થાપ્યો છે. આ સંબંધસ્થાપન દ્વારા કવિએ સૂર્યનું જે દર્શન કરાવ્યું તેમાં સૂર્ય અંગેની આપણી અનુભૂતિ સમૃદ્ધ બને છે. અહીં સૂર્યને પીળી શાખ જે અર્થ અર્પે છે તે, સૂર્ય શાખને જે અર્થ અર્પે છે તે તથા સૂર્ય

૬. જુઓ: 'The Poetic Image' P. 23.

-શાખના સંબંધ દ્વારા જે અર્થબોધ થાય છે તે ત્રણેનું સંયોજન (fusion) ભાવકના ચિત્તમાં અચાનક થઈ જતાં એને, એ કાવ્યસમગ્રના સંદર્ભમાં, જે સૂર્ય-દર્શન થાય છે તે વિશિષ્ટ અને વિરલ છે. આમ કલ્પનગત રૂપકયોજનામાં ત્રિવિધ સંબંધસ્થાપન (લ્યુઈસના શબ્દોમાં, three-cornered relationship) થાય છે.

એ ધ્યાનમાં રહે કે એકાકૃતિરૂપ સમગ્ર કાવ્યકૃતિની સંકુલ એકતામાં દરેક કલ્પનનો વિશિષ્ટ સંદર્ભ હોય છે અને તે સંદર્ભમાં જ કલ્પન કૃતાર્થ થાય છે. કાવ્યની સમજ માટે, અનુકૂળતા ખાતર, એના અવિશ્લેષ્ય અંશોને વિભક્ત કરીને -અલગ તારવીને, તપાસવા પડે છે. કાવ્યવિવેચનની આ મુશ્કેલી છે કહો કે મોટી મર્યાદા છે. છતાં એને સ્વીકારીને જ ચાલવું રહ્યું.

૨

કલ્પન અંગે હજુ બે ત્રણ મુદ્દા ચર્ચવા રહે છે અને એ કલ્પનનાં હમણાં જોયાં તે લક્ષણોમાંથી જ ઉપસ્થિત થાય છે.

કલ્પન ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય, ઇન્દ્રિય સંતર્પક હોય છે. મુખ્યત્વે ચક્ષુ દ્વારા પણ અન્ય ઇન્દ્રિયો દ્વારા પણ એનું ગ્રહણ થાય છે. એ ખરેખર તો સર્વેન્દ્રિયગ્રાહ્ય હોય છે અર્થાત્ કલ્પન બધી ઇન્દ્રિયોને સ્પર્શે છે[૭] આની સ્પષ્ટતા અગાઉ થઈ ચૂકી છે. એના સંદર્ભમાં કવિતામાં કલ્પનરચના દ્વારા ઇન્દ્રિયવ્યત્યયનો પણ વિચાર કરવો રહે. અંગ્રેજી "Synaethesia માટે ઇન્દ્રિયવ્યત્યય પર્યાય શ્રી ઉમાશંકર જોશી પાસેથી મળ્યો છે. Synaesthesia ની પરિભાષા એક કોશ–Handbook of Poetry માં–આ પ્રમાણે છે: Synaesthesia = The immediate association of an image percieved by one of the senses with the image percieved by another "[૮]

---

૭. સરખાવો: 'કવિ માત્ર આપણા કાનનું જ રંજન કરીને બેસી રહેતો નથી. તે શબ્દો દ્વારા ચિત્રો ઉઠાવી આપણી નજર સમક્ષ ખડાં કરી દે છે. આપણા કાન અને આંખને સંતોષવાનો તો ઘણુંખરું કવિઓ પ્રયત્ન કરતા હોય જ છે, પણ કોઈ કોઈ કવિઓ આપણી બીજી ઇન્દ્રિયોનું પણ ઉદ્બોધન કરે છે. દરિયાનું એવું વર્ણન કરે છે કે પાણીની ખારાશ તમારી જીભ પર વસી જાય, એટલું જ નહિ, નાકને પણ તેની ખબર પડે.'

—ઉમાશંકર જોશી ('નિરીક્ષા' પૃ. ૧૦૩)

૮. અવતરણમાં આપેલ સમજૂતી ભોળાભાઈ પટેલના 'અધુના' પૃ. ૨૧૮. પરની પાદટીપમાં છે તે અહીં ઉદ્ધૃત કરી છે. પ્રસ્તુત પુસ્તકના 'Correspondences': બોદલેરનો કાવ્યાર્થ' એ નિબંધમાં ઇન્દ્રિયવ્યત્યયની સરસ ચર્ચા છે તે જુઓ.

"આજ અંધાર ખુશબો ભર્યો લાગતો
આજ સૌરભ ભરી રાત સારી."

પ્રહ્‌લાદ પારેખની આ પ્રસિદ્ધ પંક્તિ ઇન્દ્રિયવ્યત્યયનું સારું ઉદાહરણ પૂરું પાડે છે. આપણે બીજાં કેટલાંક જોઈએ. પ્રથમ એક જાપાનીસ હાઈકૂ :

'O, look at the sound
that leaves the bell'

અવાજ સાંભળવાનો હોઈ, એ કાનનો વિષય છે. પણ તેને આંખથી જોવાનું કવિ કહે છે.[૯] આ કલ્પના વડે વિયોગસ્થિતિ સૂચવાય છે. બીજું એક દૃષ્ટાંત :

'આખું યે આભ મારી આંખોમાં જાગે
લઈ પંખીના સૂરની સુવાસ :
તૃણતૃણમાં ફરકે છે પીંછાનો સ્પર્શ, અહીં
ઝાકળનો ભીનો ઉજાસ.

જગદીશ જોષીના 'વિસ્મય' નામક ગીતની આ પંક્તિઓ પંખીના સૂરનો કાનને બદલે નાક દ્વારા અને ઝાકળની ભીનાશનો ત્વચાને બદલે આંખ દ્વારા ઐન્દ્રિય અનુભવ કરાવે છે. પ્રિયકાન્તની નીચેની પંક્તિઓમાં પણ ઇન્દ્રિયવ્યત્યય છે અને એ તરત પરખાય એમ છે :

"અંધારનું મંદિર, સ્પર્શ સ્પર્શની
જ્યાં જ્યોત જાગે શર જેવી તીક્ષ્ણ"

જેમ કલ્પન ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય હોય છે તેમ સાદૃશ્યમૂલક અલંકારગર્ભ–રૂપકગર્ભ (metaphorical) પણ હોય છે. કવિએ યોજેલ રૂપક, ઉપમા, ઉત્પ્રેક્ષા, આદિ અલંકારોમાં કલ્પન હોય છે. કારણ ઉક્ત અલંકારોમાં જે શબ્દચિત્ર રચાય છે તે કલ્પનને આભારી હોય છે. જેમ કે 'કેસૂડાંની પાંખડી જેવું નાક' અહીં 'કેસૂડાંની પાંખડી'ના ચિત્ર દ્વારા આપણને નાકની શોભાનો બોધ થાય છે. અલંકારગર્ભ કલ્પનનાં ત્રણ દૃષ્ટાંતો[૧૦] પ્રિયકાન્ત મણિયાર પાસેથી જ મળે છે. નીચેની ત્રણ

૯. પ્રહ્‌લાદ પારેખની કવિતામાં જણાતી પ્રસ્તુત વિશેષતાના સંદર્ભમાં ઉમાશંકર આની સ્પષ્ટતા કરતાં લખે છે : "ઘણીવાર તેઓ (કલાકારો) વ્યત્યયનો આશરો પણ લે છે, એટલે કે આંખનો વિષય દેખવાનો હોવા છતાં આંખથી સૂંઘવાની વાત કરે છે ને કાનથી દેખવાનું કહે.' (જુઓ : પૂર્વોક્ત 'નિરીક્ષા' પૃ. ૧૦૪.)

૧૦. પ્રિયકાન્તનાં ત્રણે દૃષ્ટાંતો યશવંત ત્રિવેદીએ 'સ્વાતંત્ર્યોતર કવિતા' ની પ્રસ્તાવનામાં તારવી આપ્યાં છે. આ તેમ જ બીજાં પણ કેટલાંક દૃષ્ટાંતો માટે પ્રસ્તુત પુસ્તક ઉપયોગી નીવડ્યું છે.

પંક્તિઓમાં અનુક્રમે ઉપમા, રૂપક અને ઉત્પ્રેક્ષા અલંકારો છે. છેલ્લીમાં 'જાણે' શબ્દ અધ્યાહાર છે.

'શ્યામાની સૌ અલક લટ શી રાત્રિનો અંધકાર.'

× × ×

'અંધકારનો ઘુમ્મટ ડોલે'

× × ×

'ઊભાં છાનાં ઝાડ;
અંધકારના ઊંચાનીચા પહાડ

× × ×

અહીં કવિએ અંધકારને સ્પષ્ટ કરવા, તેની ચોક્કસ અને વિશદ અનુભૂતિ કરાવવા સુંદર કલ્પનો રચ્યાં છે.

એક વધુ દૃષ્ટાંત :

'ઘૂવડની આંખોમાં ઘૂંટાઈને
અંધકારનું ટપકું બનેલા સૂર્યનું
લાવ તને કાજળ આંજું'

સુરેશ જોષીની આ પંક્તિઓમાં અન્વય બદલીને 'જાણે' શબ્દ મૂકવાથી ને ઉત્પ્રેક્ષા બને છે. આ રીતે[૭૧]—

'તારી આંખનું કાજળ
જાણે ઘૂવડની આંખોમાં ઘૂંટાઈને
અંધકારનું ટપકું બનેલો સૂર્ય.'

અહીં અંધકાર કલ્પનબળે નવીન જ રૂપ ધારણ કરીને આવે છે.

આમ વિવિધ અલંકારોમાં કલ્પનની રૂપલીલા ઝળકતી જણાય છે. અલબત્ત, અલંકાર ન હોય ત્યાં પણ કલ્પન હોઈ શકે છે એ ધ્યાનમાં રહે. કલ્પનનો અલંકાર સાથે કોઈ અવિનાભાવી સંબંધ નથી. એટલે આપણા અનેક અલંકારો પૈકીના દરેક કલ્પનસર્જિત હોઈ શકે નહિ. દા. ત., વક્રોક્તિ, વ્યાજસ્તુતિ વગેરે. પણ

૭૧. આ રીતે અન્વય બદલીને આ પંક્તિઓ રામપ્રસાદ બક્ષીએ અન્ય સંદર્ભમાં નોંધી છે. જુઓ 'મંજરી' (રજત જયંતિ અંક ૨૯) પૃ. ૫૦.

સાદૃશ્યમૂલક અલંકારોમાં બહુધા કલ્પન હોય છે. કેવળ સીધા વિધાનમાં પણ કલ્પન હોઈ શકે. બલકે તે કલ્પન રૂપે આવી કાવ્યાત્મક બની શકે. દા. ત,

'અંધારમાં વીંટળાયલું કો વન'

(મળ્યું !)

હસમુખ પાઠકની આ પંક્તિમાં કલ્પન છે; પણ અલંકાર નથી.

કવિની કલ્પનસૃષ્ટિ ઘણી વ્યાપક છે. એને કોઈ મર્યાદા નથી. કારણ કવિકલ્પનાને કોઈ મર્યાદા નથી. કવિ પોતાના જીવનના અને દૃશ્ય જગતના અનુભવોમાંથી કલ્પન સર્જે છે. કલ્પનસર્જનની પ્રક્રિયા પૂરેપૂરી દર્શાવવાનું અત્રે શક્ય નથી. પણ એટલું કહી શકાય કે કવિસંવિત્‌માં પડેલ અનેક ચિત્રોના સંસ્કારો સાથે વર્ણ્ય પદાર્થનું અચાનક અનુસંધાન થતાં ને કોઈ અદ્‌ભુત સંયોજનને પામે છે અને તેમાંથી કલ્પન ઘડાય છે. ભાવક પણ એવા અનુભવોમાંથી પસાર થઈ ચૂક્યો હોય છે, તેની ચેતના પણ એવાં એકાધિક ચિત્રોથી સભર હોય છે એટલે કલ્પનગત ચિત્રને તે પામી શકે છે; તેનો ચમત્કાર માણી શકે છે. અહીં કલ્પનના એક જુદા પ્રદેશની વાત કરીએ. ઈતિહાસ, પુરાણાદિનાં પાત્રો, પસંગો કે પરિસ્થિતિઓ સાથે પોતાના અનુભવનું અનુસંધાન સાધીને એટલે સાંપ્રત જીવન નહીં, ભૂતકાલીન જીવનમાંથી કોઈ વસ્તુ (theme) ઉપાડીને પણ ક્યારેક કવિઓ કલ્પન રચતા હોય છે. આ પ્રકારના કલ્પનને પુરાકલ્પન કહે છે. 'પુરાકલ્પન' શબ્દ અંગ્રેજી 'myth'ના પર્યાય તરીકે વપરાય છે. પૌરાણિક કથાઓ, દેવકથાઓ, દંતકથાઓ, ધર્મકથાઓ, આદિ દરેક પ્રજા પાસે હોય છે. તેમાં અદ્‌ભુતતા અને ચમત્કારનું આલેખન હોય છે તેમ તે મોટેભાગે બોધપ્રધાન હોય છે. આથી અર્વાચીન જીવનમાં એની તરફ કોઈ આકર્ષણ રહ્યું નથી. પરંતુ પ્રજાના સાંસ્કૃતિક વારસા તરીકે એનું ભારે મૂલ્ય છે અને એ મૂલ્ય સમજનાર પ્રજા તે જાળવે છે તેમ તેનાથી પરિચિત રહેવા મથે છે. કવિ જ્યારે એ પ્રાચીન સાહિત્યવારસાનો નવી રીતે પોતાના અર્થને કે ભાવને વ્યક્ત કરવા માટે ઉપયોગ કરે છે ત્યારે પુરાકલ્પન રચાય છે. પુરાકલ્પન વાસ્તવમાં કલ્પન જ છે. પણ 'પુરા' શબ્દ સૂચવે છે તેમ તેનો સંદર્ભ પુરાણોમાં અથવા પ્રાચીન સાહિત્યમાં પડેલો હોય છે. દા. ત,.

'ધૃતરાષ્ટ્રની આંખો સમો અંધાર
ડગલું માંડતાં અથડાય છે.'

નલિન રાવળની આ પંક્તિમાં ધૃતરાષ્ટ્રની આંખો અને અંધકારના સાદૃશ્યસ્થાપન દ્વારા કલ્પન રચાયું છે એનું પ્રયોજન ભાવકને અંધકારની સઘન અનુભૂતિ, પ્રબળ પ્રતીતિ કરાવવાનું છે. પરંતુ એમાં પૌરાણિક પાત્ર ધૃતરાષ્ટના આજન્મ

અંધાપાનું આલંબન લીધું છે. કવિ સાદૃશ્ય શોધે છે તે અભિવ્યક્તિના આલંબન અર્થે જ. ધૃતરાષ્ટ્રના જ પાત્રને લક્ષીને પરંતુ એના જીવનની એક ઘટનાને આધારે રચાયેલું એક કલ્પન મારી કૃતિમાંથી દર્શાવું છું :

'લોહમૂર્તિ રૂપે જડ બની જવા
મેં તો હતું ચાહ્યું
પણ ત્યાં તો કોક ધૃતરાષ્ટ્રની
ભયાનક બાથનો આવ્યો ખ્યાલ...
ચાલ ત્યારે હું યે ચાલું.'

ધૃતરાષ્ટ્રે ભીમને બાથમાં લેવાની ઇચ્છા પ્રકટ કરી હતી. ભીમને બદલે તેની આગળ ભીમની લોખંડની મૂર્તિ ધરવામાં આવી હતી અને તેણે તેના ચૂરેચૂરા કરી નાખેલા. અહીં એ પ્રસંગ પ્રતિ સંકેત કરીને કલ્પન સર્જાયું છે. પ્રસંગની જેમ જ કોઈ પરિસ્થિતિ પ્રત્યે ઇંગિત કરીને પણ કલ્પન સર્જી શકાય. એનું દાખવણું દૃષ્ટાંત પણ મારા જ એક બીજા કાવ્યમાંથી લઉં છું :

'સર્વ રસોના
આલંબન–ઉદ્દીપન વિભાવ જેવી રાત
સવારને દૂર દૂર ઠેલ્યા કરે છે.
સૂર્ય પણ અભિમન્યુ જેવો—
ઠંડે કલેજે પડ્યો પડ્યો
જન્મવાનો વિચાર કર્યા કરે છે.'

સૂર્યનો જલદી ઉદય થતો નથી અને અપાર અકળામણ અનુભવાય છે એ સ્થિતિ તાદૃશ કરવા માટે અભિમન્યુના જન્મ સમયની પરિસ્થિતિનો આશ્રય લઈને કલ્પન દ્વારા અહીં અભિવ્યક્તિ સાધી છે

પુરાકલ્પનની એક મર્યાદા છે. એ એની સાથે જે તે દેશકાળનું વાતાવરણ લઈને આવે છે. અર્થસમર્પણમાં આ વાતાવરણ કાર્યરત થઈને અભિવ્યક્તિને સચોટ બનાવતું હોય છે. પરંતુ ભાવકને પુરાણકાળની આદિની કે જ્ઞાન નહીં હોય, એ એનાથી તદ્દન અજ્ઞાત, અપરિચિત હોય તો કલ્પનનો અવબોધ થતો નથી. એના દ્વારા સૂચવાતો ભાવ પણ પકડાતો નથી. અને કલ્પન નિરર્થક જાય છે. ઉપરના જ દૃષ્ટાંતમાં અભિમન્યુના જન્મની વાત ન જાણનાર વાચક કલ્પનનો મર્મ સમજી શકશે નહિ. આમ છતાં અર્વાચીન જીવનના સંદર્ભે વિરોધ (contrast) તરીકે વિશિષ્ટ ભાવ કે અનુભવને વ્યક્ત કરવા માટે પુરાકલ્પન સહજ રીતે સર્જાઈ જતું હોય છે. કવિતામાં એવાં કલ્પનો અવારનવાર આવે છે અને કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિના એક મહત્ત્વના અંગરૂપ બની રહે છે.

૩

કલ્પનના વિષયનો વ્યાપ જોતાં આપણે કરેલી એની આ ચર્ચા પર્યાપ્ત ન ગણાય. કલ્પનના વિશાળ ક્ષેત્રની ચર્ચા કરતાં વિવેચકોએ એના વિવિધ પ્રકારો એનાં અનેક સ્વરૂપો તેમ જ એના અનેકવિધ કાર્યની સમીક્ષા કરેલી છે. સ્થળસંકોચને કારણે અહીં એની સર્વગ્રાહી સમીક્ષા પ્રસ્તુત કરવી શક્ય નથી. તેમ છતાં કલ્પનના સ્વરૂપ-ગત પ્રકારો તેમ જ એના કાર્યનું યત્કિંચિંત્ અવલોકન, આ પ્રકરણ પૂરું કરતાં પહેલાં, કરી લઈએ.

એક અર્થમાં કોઈ એક સમગ્ર કાવ્યકૃતિ પોતે જ એક કલ્પન છે. એવી કૃતિમાં એક કલ્પન નહિ, અનેક કલ્પનો અને તેમના સંયોજનના પ્રશ્નની ચર્ચા દિગીશ મહેતાએ તેમના લેખમાં[૧૨] કરી છે. તેમાં એમણે વિવિધ વિવેચકો–જ્યોર્જ વ્હેલી, સી. ડે. લ્યુઇસ અને આઈકિને આ અંગેની કરેલી ચર્ચાનો ખ્યાલ આપ્યો છે. અહીં રોબીન સ્કેલ્ટનને આધારે[૧૩] કલ્પનના સ્વરૂપગત પ્રકાર અને કલ્પનના કાર્ય વિશે થોડીક વાત કરવા માગું છું..

પ્રતીક (symbol), રૂપક (metaphor) અને ઉપમા (simile) એ ત્રણ મુખ્ય પ્રકારોમાં રહી કલ્પનો કાર્ય (function) કરતાં હોય છે. અને એટલે સ્વતંત્ર કલ્પનો ત્રણ રીતે આવે છે–પ્રતીકાત્મક (symbolic), રૂપકગ્રંથિમય (allegorical) તથા સામ્યસૂચક (emblematic). કાવ્યમાં કોઈ કલ્પન અન્ય કોઈ પદાર્થના પ્રતિનિધિ તરીકે રજૂ થાય ત્યારે તેને પ્રતિકૃતિ (transcript) કહેવાય. એવી પ્રતિકૃતિ પ્રતીક જેટલી સ્વતંત્રતા ધારણ ન કરે અને છતાં સમગ્રના સંદર્ભમાં તેની જેમ જ વિવિધ અર્થો, અધ્યાસો અને સંસ્કારોનું ઉદ્‌બોધન કરી શકે ત્યારે તેને પ્રતિરૂપ (sign) કહી શકાય. કલ્પન જ્યારે સ્વતંત્ર રીતે અનેકવિધ અર્થો, અધ્યાસો અને સંસ્કારો અર્પવાનું સામર્થ્ય દાખવે છે ત્યારે તે પ્રતીક (symbol) બને છે, અન્યથા નહિ. પ્રતીકની સ્વતંત્ર ચર્ચા પાછળના પ્રકરણમાં કરીશું. અત્રે ઉક્ત સંજ્ઞાઓનો બરોબર પરિચય કરીએ :

(૧) ઉપમા (simile) : જેમાં બે ભિન્ન પદાર્થો વચ્ચે તેમના કોઈ સમાન તત્ત્વોને કારણે થતી સરખામણી હોય છે અને તે ‘જેવું’ ‘સમું’, ‘સમાન’

---

૧૨. જુઓ ‘કવિલોક’ (દ્વિજ અંક ૪) માં ‘કવિતામાં ઇમેયજનું સ્વરૂપ થોડું ટાંચણ’ –જિજ્ઞાસુએ એ આખો લેખ અભ્યાસવા જેવો છે.

૧૩. Chapter six in ‘The Poetic Pattern’ by Robin Skelton. સ્કેલ્ટનની ચર્ચામાં આવતા પારિભાષિક શબ્દોના પર્યાયો તેમ જ તેમને સ્પષ્ટ કરવા માટેનાં દષ્ટાંતો અંગેની જવાબદારી આ લખનારની છે.

‘શો’ આદિ ઉપમાસૂચક શબ્દોથી ઓળખાય છે. દા. ત., ‘પવન પંખી-શો (પ્રિયકાન્ત મણિયાર) ‘નીડ થકી ખરેલાયાં પંખી શિશુ-હજુ પાંખ-ના; પવન ફૂંકથી પર્ણો સૂકાં સમાં અવકાશમાં’ (જશવંત લ. દેસાઈ) ‘ઘેર ઘેર પડેલ હજી નવ-હાથ લાગ્યા ભિક્ષુકના ટુક જેમ વિચ્છિન્ન છું’ (ઉમાશંકર જોશી).

(૨) રૂપક (metaphor) : બે ભિન્ન પદાર્થો વચ્ચે થતી સરખામણી, જેમાં બંનેને એકરૂપ દર્શાવ્યા હોય. અથવા એક વસ્તુને તેનાથી ભિન્ન અર્થ સૂચવતો શબ્દ જ્યારે વધુ સ્ફુટ કરે છે ત્યારે રૂપક સર્જાય છે. દા. ત., ‘ફરતી પીંછી અંધકારની: દીપ નહીં રંગાય.’ (સ્નેહરશ્મિ) ‘ચંદ્રનો કાટ ખાઈ ગયેલો સિક્કો ખિસ્સામાં શા લોભથી સંતાડી રાખ્યો છે? (સુરેશ જોષી) ‘સ્હવાર-એમ્બ્યુલન્સકાર-આવ-જા કરે.’ (નલિન રાવળ).

(૩) રૂપકગ્રંથીમય કલ્પન (allegorical image): એવું કલ્પન કે જે કોઈ વાક્યમાં દેખીતી રીતે સ્વતંત્ર હોય પણ વાસ્તવમાં કોઈ વિભાવના કે વિચાર સાથેની એકતા પરત્વે પરાવલંબી હોય. જેમકે, ‘શેષ’ના ‘પરદેશી પાંદડું’ કાવ્યમાં પાપવૃત્તિને પરદેશી પાંદડું કહેલું છે; અને તેના પર કેન્દ્રિત એના જુદા જુદા વિવર્તો વર્ણવ્યા છે. પાંદડાંનું કલ્પન ત્યાં રૂપકગ્રંથીમય બને છે.

(૪) સામ્યસૂચક કલ્પન (emblematic image) : એવું કલ્પન જે કોઈ કાવ્યમાં દેખીતી રીતે સ્વતંત્ર હોય પણ વાસ્તવમાં કોઈ વિભાવના કે વિચાર સાથેની તેની સરખામણી પરત્વે પરાવલંબી હોય. આનું ઉદાહરણ મળે છે ઉમાશંકર જોશીના કાવ્ય ‘ચૂસાયેલા ગોટલાને’માં. ત્યાં ચૂસાયેલા ગોટલાનું કલ્પન માતૃભૂમિની સ્વતંત્રતા કાજેની લડતમાં કેદી બનેલા મનુષ્યની સાથેની સરખામણી પર આધાર રાખતું હોવાથી સામ્યસૂચક કલ્પન બને છે.

(૫) પ્રતિકૃતિ (transcript) : એવું કલ્પન કે જેનામાં અભ્યાસાત્મક વિવિધ અર્થસમર્પણની શક્તિ હોય અને જે કાવ્યમાં સ્વતંત્ર રીતે કાર્ય કરતું હોય છતાં એના સૂચન દ્વારા કોઈ એક જ રહસ્યને સ્ફુટ કરતું હોય. પ્રહ્લાદ પારેખના ‘બનાવટી ફૂલોને’માં બનાવટી ફૂલોનું કલ્પન આ પ્રકારમાં આવી શકે કારણ કે તે સજ્જનતાનો ડોળ કરતા દુર્જનોનાં લક્ષણો દર્શાવવા માટે જ ત્યાં પ્રયોજાયું છે.

(૬) પ્રતિરૂપ (sign) : પ્રતીકાત્મક મૂલ્યવાળું કલ્પન જે કાવ્યમાં ગૌણ ભાવે પ્રયોજાયું હોય. પ્રિયકાન્તના ‘ગાલ્લું’ કાવ્યમાં, મેરાદનું ગાલ્લું—એ કલ્પન પ્રતીક થવાની ક્ષમતા ધરાવતું હોવા છતાં પ્રતીક નથી. કારણ કે તેનું કાવ્યમાં સ્થાન

અન્ય કલ્પનોના સંદર્ભે ગૌણ બની જાય છે. બાલમુકુંદ દવેના 'સોનચંપો' ગીતમાંનું સોનચંપાનું કલ્પન પણ પ્રતીક નહિ, પ્રતિરૂપ જ ગણાય.

(૭) **પ્રતીક** : વિવિધ અર્થસમૃદ્ધિ અને અધ્યાસાત્મક મૂલ્ય ધરાવનાર કલ્પન જે કાવ્યમાં સ્વતંત્ર રીતે કાર્ય કરે છે અને કોઈ વિભાવના કે વિચાર સાથેની સરખામણી કે સમીકરણ પરત્વે પરાવલંબી હોતું નથી. વ્રજલાલ દવેના કાવ્ય 'કૂંડાની માટી'માં માટીનું કલ્પન આનું દૃષ્ટાંત પૂરું પાડે છે. હવે પછીના પ્રકરણમાં તેની ચર્ચા કરીશું.

આમ સાદી ઉપમાથી માંડીને પ્રતીક સુધીના વિવિધ પ્રકારે, વિવિધ કક્ષાએ કલ્પન કાર્ય કરતું હોય છે. એનાં એ બધાં કાર્યો એક જ કાવ્યમાં જોવા મળે એ બહુ શક્ય નથી. કવિઓ કલ્પનને પોતાની અનુકૂળ રીતે કાવ્યકૃતિમાં પ્રયોજતા હોય છે એટલે નિર્ણય જે તે કૃતિના સંદર્ભમાં જ થઈ શકે. કલ્પનનાં આવાં અનેકવિધ કાર્યો છે તેમ છતાં એનું મુખ્ય કાર્ય જોઈએ તો તે અભિવ્યક્તિનું યોગ્ય આલંબન બનવાનું અને એ તરીકે કવિના કાવ્યાનુભવને પ્રભાવક રીતે પ્રકટ કરી આપવાનું, વ્યક્ત કરવાનું છે.

એક સ્વતંત્ર કલ્પન મુક્તક કે મુક્તકસદૃશ રચનાને કેવી એકતા અને ચોટ અર્પે છે તે નીચેનાં દૃષ્ટાંતો દ્વારા સમજાશે. આ પંક્તિઓ પુસ્તકોના અર્પણની છે.

'ભવની કેડીએ શ્રદ્ધા પ્રેરતા સ્નેહરશ્મિને'

—**ઉમાશંકર જોશી**

× ×

'જેણે તેજાંગુલિએ મુદમય દરશ્યો દિવ્ય સૌંદર્યલોક.'

—**પ્રજારામ રાવળ**

× ×

વેણીમાં ગૂંથવાં'તાં–
કુસુમ તહીં રહ્યાં
અર્પવાં અંજલિથી.' —**શેષ**

× ×

અંધારી રાત કેરાં જલ પર તરતી આપણી શ્વેત નૌકા,
કલ્યાણી, જો, જગાડે ઉદય ઉદયના નીતર્યા નીલ ટહૌકા

—**મકરન્દ દવે**

તમામ પંક્તિઓમાં આવતાં કલ્પનો સ્પષ્ટ અને હૃદ્ય છે. નીચેના સુંદરમ્‌ના જાણીતા મુક્તકમાં ભાવની જે તીવ્રતા સધાઈ છે તે તેમાં રહેલા કલ્પનને જ આભારી છે.

'તને મેં ઝંખી છે
યુગોથી ધીખેલા પ્રખર સહરાની તરસથી.'

આવી જ રીતે સ્નેહરશ્મિનાં હાઈકુઓમાં કલ્પન દ્વારા સબળ ભાવાલેખન થયું છે :

'ધોધ પછાડ
વેગ તારા પ્રેમનો—
હું ન પથ્થર'
× × ×
'ગંગાની ધારા
મિજાજ તારો ! કરે
વીજળી સ્પર્ધા.'
× × ×
ઊડી ગયું કો
પંખી કૂજતું ! રવ
હજીયે નભે !
× × ×

આ ત્રણે હાઈકુઓમાં પ્રણયભાવ છે. અને છેલ્લામાં તો, એ જ ભાવજનિત પ્રિય પાત્રના વિરહની જે અભિવ્યક્તિ થઈ છે તે અગાઉ ટાંકેલ જાપાનીઝ હાઈકુની કક્ષા પ્રાપ્ત કરે છે. આમ, આ પ્રકારનાં લઘુ કાવ્યોમાં કલ્પન ખૂબ જ કારગત નીવડતું જણાય છે.

નવીનતમ કવિઓની કવિતામાં કલ્પનોની ભરમાર જોવા મળે છે, તેમ તેમની વિવિધ ઉપયોગિતા પણ સિદ્ધ થયેલી જણાય છે. એમાં કલ્પનને વિશિષ્ટ રીતે પ્રયોજી તેની અભિવ્યક્તિક્ષમતાનો કસ કાઢવામાં આવતો જણાય છે. અનુપ્રસાદ પંડ્યાના એક સરસ સૉનેટ 'ઝાંપડી ઝમણી' માં[14] સુંદર શબ્દચિત્રો દ્વારા નવપરિણીત યુગલનું આલેખન થયું છે. તેમાં અનેક કલ્પનો આવે છે. પરંતુ

૧૪. જુઓ : 'અપરાગ' – પૃ. ૫૧.

નીચેની બે-અનુક્રમે સાતમી અને ચૌદમી-પંક્તિઓમાં જૂજ શાબ્દિક ફેરફાર દ્વારા ડમણીનું જે કલ્પન રચાયું છે તે નાયક અને નાયિકાના મનોગતને તેમ જ તેમની સ્થિતિને અદ્ભુત રીતે પ્રકટ કરી આપે છે:

'માફાવાળી ડમણી નીકળી દૂર લૈ આંગણાનું'

x x x

'સાફાવાળી ઊપડી ડમણી ગામને ગાંદરેથી-

મુગ્ધ કોડભરી નાયિકા અને ધન્ય ઉલ્લાસમય નાયક એ બન્નેના ભાવજગતને આ બે પંક્તિઓ જાણે કે સંપુટ રચીને ઝીલતી-ધારણ કરતી, ન હોય એમ લાગે છે.

આમ, કલ્પન એ કવિની અભિવ્યક્તિનું વિશિષ્ટ અંગ છે અને કાવ્યમાં એનું સ્થાન મહત્ત્વનું જ નહિ, અનિવાર્ય છે.

૦

૧૪ કાવ્યાત્મક પ્રતીક

કલ્પન પછી તરત જ પ્રતીકનો વિચાર કરવો પ્રાપ્ત થાય છે. કારણ કે એ બંને પરસ્પર સંકળાયેલાં (connected) છે. વળી કાવ્યમાં (કે અન્ય કૃતિમાંય) કલ્પન જ પ્રતીક બનતું હોય છે. એટલે કલ્પનના સંદર્ભમાં જ પ્રતીકવિષયક વિચારણા થઈ શકે. અલબત્ત, આપણને નિસબત છે કાવ્યાત્મક પ્રતીક સાથે, અને કાવ્યાત્મક પ્રતીકને પ્રતીક અંગેના અન્ય સંદર્ભોથી અલગ તારવવું એ ઠીકઠીક મુશ્કેલી ઊભી કરે એમ છે. કારણ પ્રતીક શબ્દ અનેક અર્થમાં, અનેક રીતે, ચોકસાઈથી તેમ જ શિથિલ રીતે, જુદી જુદી જગાએ, જુદા જુદા લેખકો દ્વારા વપરાયો છે; વપરાય છે.

પ્રતીક શબ્દ અંગ્રેજી symbol ના પર્યાય તરીકે વપરાય છે. 'અંગ્રેજીમાં વપરાતો symbol શબ્દ મૂળ Cymbola માંથી સિદ્ધ થયેલો છે. આગળના વખતમાં ગ્રીસમાં વેપારને અંગે કોલકરાર થતા, સોદા થતો, બે પક્ષો વચ્ચે અમુક શરતો અંગે સમજૂતી થતી, ત્યારે એક સિક્કાનાં બે અડધિયાં કરીને રાખવામાં આવતાં ને તેને 'Cymbola' કહેતા.'[1] ગુજરાતી પર્યાય 'પ્રતીક' મૂળ સંસ્કૃત શબ્દ છે. 'સંસ્કૃત प्रतीक શબ્દ વિશેષણ પણ છે અને નામ પણ છે; નામ તરીકે એ પુલ્લિંગી પણ છે અને નપુંસકલિંગી પણ છે.'[2] આપણે વિશેષણ તરીકે નહિ, પણ નામ તરીકે અને પુલ્લિંગી નહીં પણ નપુંસકલિંગી 'પ્રતીક' નો વિચાર કરવાનો છે. કારણ ગુજરાતીમાં એ રીતે જ, એ રૂપે જ એ વપરાય છે. પ્રતીકનો સાદો અર્થ છે ચિહ્ન કે સંકેત. સંસ્કૃતમાં એ શબ્દ 'અવયવ' 'અંગ' કે 'ભાગ' એવા અર્થમાં વપરાયો છે. અને એ ભાષાના આ બધા અર્થો સહિત આપણે એનો ઉપયોગ કરીએ છીએ. સાહિત્ય કે કાવ્યના ક્ષેત્ર સિવાય પણ રોજિંદા જીવનવ્યવહારમાં પ્રતીકોનો એટલો બધો ઉપયોગ થાય છે કે એને કારણે અંગ્રેજીમાં 'Man is a symbol using animal' એવી ઉક્તિ પ્રચલિત થઈ છે.

પ્રતીકો મુખ્યત્વે બે પ્રકારનાં છે : દૃશ્ય (visual) અને શ્રાવ્ય (audible); જેમાં સંકેત અનુક્રમે આંખ અને કાન દ્વારા પ્રાપ્ત થાય છે. એ રીતે, હાથના અમુક ઇશારા કરવામાં આવે તો 'શાંતિ રાખો' એવું સૂચન થાય છે. તે જ પ્રમાણે પાટલી પર કે ટેબલ પર હાથ પછાડી અવાજ કરવામાં આવે છે તો પણ 'શાંતિ

---

1. સુરેશ જોષી 'કિંચિત્'ના 'પ્રતીકરચના' એ લેખમાં-પૃ. ૬૩.
2. રામપ્રસાદ બક્ષી 'વાઙ્મયવિમર્શ'ના "પ્રતીક' એટલે ? શબ્દાર્થ ચર્ચા." માં-પૃ. ૧૨૭.

રાખો' એવી સૂચના મળે છે. રસ્તા પર હાથના સંકેતો દ્વારા વાહનોને માર્ગસૂચન થાય છે તેમ ભય વખતે એક લાંબી અને એક ટૂંકી એવી સીટી વગાડવામાં આવે છે. ઉપરાંત, રસ્તા પર આગળ આવતા વળાંક કે ક્રૉસ દર્શાવવા માટે વળાંકના ચિહ્નવાળાં તેમ જ શાળાનું મકાન છે એ સૂચવવા માટે નિશાળિયાના ચિત્રવાળાં પાટિયાં રાખવામાં આવે છે; અને હવાઈ હુમલાની ચેતવણી આપવા માટે સાયરન વગાડવામાં આવે છે તેમ ઢોલ કે થાળી પણ વગાડાય છે. આ બધા સંકેતોથી આપણે પરિચિત છીએ. એ જ પ્રમાણે ચિહ્ન તરીકે જોઈએ તો સ્ત્રીના કુંકુમતિલકમાં સૌભાગ્યનું તેમ જ કાળીપટ્ટીમાં શોકનું પ્રતીક છે. બીજા અર્થમાં–એટલે કોઈ એક આખાના અંશ કે ભાગ (as a part of the whole) ના અર્થમાં પણ પ્રતીક શબ્દનો ઉપયોગ જાણીતો છે; જેમકે, ઉપવાસ. કોઈ બાબતના વિરોધ તરીકે ઉપવાસ કરાય છે ત્યારે એ વિરોધની ભાવનાનું પ્રતીક બને છે; તે ઉપરાંત, આમરણાન્ત નહિ; પણ એક દિવસનો ઉપવાસ કરાય છે એટલે 'આંશિક' એ અર્થમાં 'પ્રતીક ઉપવાસ' એમ કહેવાય છે. આ જ અર્થમાં 'પ્રતીકરૂપ ભેટ' 'પ્રતીક પુરસ્કાર', એવા શબ્દપ્રયોગો થતા હોય છે. છાપાં કે સામાયિકોમાં તથા સિનેમા સ્લાઈડોમાં આવતી વિવિધ જાહેરાતોમાં પ્રતીકોનો કેવો ને કેટલો બધો વિનિયોગ, અનેક રીતે થાય છે તે આપણે જાણીએ છીએ.

બીજી રીતે પ્રતીકોના (૧) કુદરતી (natural), (૨) સાંસ્કૃતિક (cultural), (૩) ધાર્મિક (religious), (૪) પૌરાણિક (mythological), આદિ, પ્રકારો પડી શકે : કુદરતનાં તત્ત્વોમાં ચંદ્ર શીતલતા ને સૌમ્યતાનું, સૂર્ય તેજ અને શક્તિનું, ધરતી ક્ષમા–સહનશીલતાનું તથા સમુદ્ર વિશાળતા અને ઊંડાણનું પ્રતીક બને છે. કબૂતર શાંતિનું, મશાલ ક્રાન્તિનું અને ઘીનો દીવો માંગલ્યનું પ્રતીક બને છે તેમાં સાંસ્કૃતિક પાસું જોઈ શકાય. ધર્મનું ક્ષેત્ર વિશાળ છે. તેમાં થતી મૂર્તિપૂજા એ પ્રતીકનો જ એક પ્રકાર છે. મૂર્તિ એ સગુણ સાકાર રૂપે નિરાકાર પરમેશ્વરની પ્રતિકૃતિ ગણાય. એ 'પ્રતીકોપાસના'ના દૃષ્ટાંત તરીકે લિંગપૂજાને ઘટાવી શકાય. ધર્મના કેટલાક આચારો અને ઉપાસના પ્રણાલિમાં, શાક્ત જેવા સંપ્રદાયોમાં, ગૂઢ પ્રતીકો પણ હોય છે. તો વિવિધ ધાર્મિક ચિહ્નો જનોઈ, ક્રસ્તી, ક્રૉસ તથા જુદા જુદા સંપ્રદાયોને ઓળખાવનારાં કપાળે કરાતાં તિલકો પ્રતીકરૂપ જણાય છે. પૌરાણિક પ્રતીકો અમુક કથાઓ કે કથાંશો (motifs) માં જોવા મળે છે. કેટલાંક પૌરાણિક પાત્રો–જેમકે, હરિશ્ચંદ્ર તે સત્યના, કર્ણ તે દાનના અને રાધાકૃષ્ણ તે પ્રણયના, પ્રતીક તરીકે રૂઢ થઈ ગયેલ છે. રૂઢ પ્રતીકો પ્રજાજીવનમાં ઊંડાં મૂળ નાખી બેસતાં હોઈ તરત જ સમજાય છે. પરંતુ કોઈ વિશિષ્ટ અર્થને વ્યક્ત કરવા

વપરાતાં અરૂઢ– નવીન પ્રતીકો, જે વ્યક્તિગત પ્રતીકો છે તે તેના સંદર્ભવિશેષમાં જ સમજી શકાય. દા. ત. કોઈ લેખક 'કાળા સર્પ' નો દુઃસ્વપ્નના અર્થમાં પ્રતીક તરીકે ઉપયોગ કરે અને તે સંદર્ભથી સૂચવાય. કલાના ક્ષેત્રમાં આવાં અરૂઢ પ્રતીકોનું સ્થાન મહત્ત્વનું હોય છે અને તેની ચર્ચાવિચારણા થાય છે.

સાહિત્યની વાત કરીએ તો એનો ઘટક શબ્દ–ભાષાનો શબ્દ, સ્વયં એક પ્રતીક છે; કારણ કે શબ્દને અર્થ પરંપરાથી વળગેલો છે અને પૂર્વસંસ્કારથી તેનો બોધ થાય છે. જેમકે, 'કુમુદ' કહેતાં આપણને ગુજરાતીભાષીઓને તરત જ જલમાં ઊગતાં ફૂલવિશેષનો ખ્યાલ આવે છે. પરંતુ એ શબ્દમાંના 'કુ' કે 'મુ' કે 'દ' અક્ષરને એ પદાર્થ સાથે કોઈ સંબંધ નથી. 'ભાષા એ યાદૃચ્છિક અવાજ-પ્રતીકોની વ્યવસ્થા છે' ('Language is a system of arbitrary vocal symbols') એવી ભાષાની વ્યાખ્યા જ આ વસ્તુ સ્પષ્ટ કરી આપે છે. પરંતુ એક શબ્દ પોતાનો વાચ્યાર્થ વ્યક્ત કરી ચૂક્યા પછી જ્યારે પ્રતીયમાન અર્થ વ્યક્ત કરે છે ત્યારે તે પ્રતીક બને છે. જેમ કે 'સોનચંપો' એ એક ફૂલનું નામ છે. પરંતુ બાલમુકુંદ દવેના ગીતમાં એ 'મૃત્યુ પામેલ પુત્ર'નું પ્રતીક બને છે. અલબત્ત 'પ્રતીક' શબ્દનો પ્રયોગ અહીં સર્વસામાન્ય અર્થમાં સમજવાનો છે; પારિભાષિક અર્થમાં તો 'સોનચંપો' એ પ્રતિરૂપ (sign) જ છે ને આપણે જોઈ ગયા છીએ

સાહિત્યકૃતિઓમાં પ્રતીકરચના એ એક વિશિષ્ટ અને વિરલ ઘટના છે. શિથિલ રીતે કેટલીક જગાએ અમુક સંબંધ–સૂચનને પ્રતીક તરીકે ઘટાવાય એ જુદી વાત છે. પરંતુ પારિભાષિક અર્થમાં ઘણે ભાગે એ રૂપક, રૂપકગ્રંથિ, પ્રતિકૃતિ કે પ્રતિરૂપ જ હોય છે. આવા અર્થમાં જોઈએ તો પન્નાલાલ કૃત 'મળેલા જીવ'માં આવતો ચગડોળ નાયક–નાયિકાના ચિત્તપ્રવાહોનું તેમ જ પાત્રોના વારાફેરાનું પ્રતીક બની રહે છે. એ જ રીતે ચિનુ મોદી 'લીલાનાગ'ને ભડભડતી વાસનાના તેમ જ રાધેશ્યામ શર્મા 'ફેરો'ને ભવના ફેરાના સૂચન તરીકે યોજે છે; બલકે, જે તે કૃતિ એવા અર્થઘટનની ક્ષમતા ધરાવે છે. પશ્ચિમની નવલકથાઓનાં દૃષ્ટાંત લઈએ તો 'The plague'માંની 'મહામારી' તથા old man and the Sea માંનો 'વ્હેલનો શિકાર' એ અનુક્રમે, માનવયાતના અને માનવપુરુષાર્થનાં પ્રતીકો છે. મીરાંબાઈની આ પંક્તિઓ :

'જૂનું તો થયું રે દેવળ જૂનું તો થયું'
મારો હંસલો નાનો ને દેવળ
જૂનું તો થયું રે'—

—માં દેવળ એટલે દેહ અને હંસલો એટલે આત્મા એમ સહેલાઈથી ઘટાવાય છે. અને તે ઘટનાને 'પ્રતીક' તરીકે ઓળખાવવા આપણે પ્રેરાઈએ તે સહજ છે: પરંતુ એ પ્રતીક નથી. કાવ્યકૃતિમાં પ્રતીક વ્યવહાર–જીવનમાંના તેમ જ કાવ્યેતર કૃતિઓમાંના સર્વસામાન્ય અર્થમાં પ્રયોજાતાં અન્ય પ્રતીકોના પ્રકારોથી જુદા જ પ્રકારે આવે છે અને એનું સર્જન અને ભાવન વિશેષ અધિકારની અપેક્ષા રાખે છે એમ કહેવામાં ખાસ અત્યુક્તિ કે અતિવ્યાપ્તિ થતી લાગતી નથી. આ પ્રતીક-રચનાની ચર્ચા જ અત્રે વિવક્ષિત છે.

પ્રતીકના સર્જન અને ભાવનની સંકુલ અને અલ્પજ્ઞાત પ્રક્રિયાની ચર્ચામાં ન પડતાં કાવ્યકૃતિમાં પ્રતીક શી વસ્તુ છે તે સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ. પ્રતીક મૂળભૂત રીતે કોઈ કલ્પન હોય છે. એટલે કે કલ્પન તેની વિશિષ્ટ ઉપસ્થિતિ, વિશિષ્ટ સંદર્ભને કારણે કાવ્યમાં પ્રતીક બને છે. વિશિષ્ટ ઉપસ્થિતિ એટલે એનું અલગ સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વ ને સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ. રોબીન સ્કેલ્ટન આને સમજાવતાં કહે છે: 'If an image is used in a poem as a separate identity, as a self-determined and individual existance, it is most probabily a symbol[૩]' વિશિષ્ટ સંદર્ભ એટલે કાવ્યનો સમગ્ર પરિવેશ, પ્રસ્તુત કલ્પનનો કાવ્યનાં અન્ય કલ્પનો તેમ જ સર્વે ઘટકાંશો સાથેનો સંબંધ. કારણ કે કાવ્યની સાવયવ એકતા (organic unity)માંથી પ્રતીકના અનેકવિધ અર્થની પ્રતીતિ થાય છે. કાવ્ય પોતે એક સ્વયં અને સ્વાયત્ત સૃષ્ટિ હોઈને તેમાં પ્રયોજાયેલ કલ્પન કે કલ્પનોની પોતીકી લાક્ષણિક કાર્યાન્વિતિ હોય છે. રોબીન સ્કેલ્ટનના શબ્દોમાં 'the image...is not relatable to actuality with any definition, and can only be accepted as a separate identity existing in its own cosmos...'[૪]

પ્રતીકાત્મક કલ્પન સ્વતંત્ર હોય છે અને તે અર્થના કોઈ ચોક્કસ નિયમોમાં બંધાતું નથી. એના અધ્યાસાત્મક અર્થસૂચનને કોઈ પણ મર્યાદા નથી. છતાં એ જે તે કાવ્યકૃતિમાંની તેની ભૂમિકા પરત્વે અર્થની મર્યાદામાં રહે છે. આમ સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ અને અનેકવિધ અર્થસમર્પણની શક્તિ એ પ્રતીકની લાક્ષણિકતા ગણાય. પ્રતીક પ્રતિકૃતિ કે પ્રતિરૂપની જેમ કોઈ એક વિભાવના કે વિચારની સરખામણી કે સમીકરણરૂપે ન હોતાં, તેની ઉપર આધાર ન રાખતાં, સ્વતંત્ર રીતે કાવ્યમાં કાર્ય કરે છે. એનું અધ્યાસાત્મક મૂલ્ય ખૂબ હોય છે અને એ અનેક

૩. 'The Poetic Patten' P. 92.
૪. 'The Poetic Patten' P. 106.

અર્થો અર્પી શકે છે. સાદી ઉપમા તરીકે સર્જાયેલું કલ્પન તેની વિશિષ્ટ ઉપસ્થિતિમાં તેના વિવિધ અધ્યાસો અને સૂચિતાર્થોને લીધે પ્રતીક બની જાય છે. કાવ્યાત્મક પ્રતીક તે આ જ અને અન્ય નહિ ને હકીકત બરોબર સ્પષ્ટ નહિ થવાથી ગૂંચવાડો ઊભો થાય છે. એટલું જ નહિ, કાવ્યવિવેચનની કેટલીક પરિભાષા જ માત્ર વાપરનાર લોકો 'પ્રતીક', 'પ્રતીક'ની બૂમ પાડતા રહે છે અને એ જે દર્શાવે છે તે પ્રતીક હોય જ નહિ; પ્રતિકૃતિ પ્રતિરૂપ કે સાદું કલ્પન જ હોય. ગતાનુગતિક ન્યાયે થતાં એવાં વિવેચનમાં પ્રતીકને નામે ભળતો જ, અર્થનો જટાજૂટ ઊભો કરાય છે અને ઘણીવાર અર્થનો અનર્થ પણ થાય છે. પ્રતીકઘટના ન થવાને કારણે આપણાં કેટલાંય કાવ્યો કેવળ રૂપક કે પ્રતિકૃતિની કક્ષાએ રહી નિરવધિ અર્થસમૃદ્ધિની ક્ષમતા ખોઈ બેઠેલાં જણાય છે. દા. ત., પ્રિયકાન્તનું 'ગાય' કાવ્ય. 'ગાય' શબ્દ અનેક અર્થચ્છાયા, અધ્યાસો ધરાવે છે. 'ગાય' પવિત્રતા, સાલસતા, ગરીબડાપણું અને ધાર્મિક પૂજ્યતાની ભાવનાઓથી ઓતપ્રોત એવું કલ્પન છે. પણ કવિએ ગાયનું જે વર્ણન કર્યું છે તેથી એ કાવ્યમાં 'ગાય' નિઃસહાય, નિરાલંબ, મરવાને વાંકે જીવી રહેલ ગરીબ મનુષ્યની પ્રતિકૃતિ જ બની રહે છે. બહુ બહુ તો એ નર્યા વાસ્તવજીવનને ચીંધતી રૂપકગ્રંથિ બને છે, પણ પ્રતીક બનતાં તો રહી જ જાય છે. અલબત્ત, કવિને અહીં પ્રતીકસર્જન ઇષ્ટ નથી અને જે છે તે રૂપે ય કાવ્ય આસ્વાદ્ય છે.

સુરેશ જોષીએ પ્રતીકની ચર્ચા કરતાં એક તથ્યનો સરસ રીતે નિર્દેશ કર્યો છે કે પ્રતીક થવા માટે શબ્દમાં એવી સંકેતની અસંદિગ્ધતા સિદ્ધ થવી જોઈએ કે તે 'અરાજક નિરર્થકતા'માં ન પરિણમે. એટલે કે શબ્દ અનેકવિધ સંબંધોને કારણે અનેક અર્થો સમર્પવાની ક્ષમતા પ્રાપ્ત કરે છે, પણ અર્થશૂન્યતામાં સરી જતો નથી. શબ્દની અર્થસીમા વિસ્તરે છે પણ તે નિરર્થક બનતો નથી. અહીં શબ્દ એટલે કલ્પનસર્જક શબ્દ તે જુદું કહેવું પડે એમ નથી. આવી પરિસ્થિતિ સર્જાય છે કવિરચિત સંદર્ભથી. અહીં ફલિત થતો એક મુદ્દો નોંધવા યોગ્ય છે. તે એ કે કલામાં પ્રતીકનો વિચાર સંક્રમણ (communication)ને અધીન તરીકે લઈને જ થઈ શકે છે આથી જ સ્પષ્ટ અર્થસૂચક શબ્દ પ્રતીક તરીકે 'આવી' ન શકે તેમ અસંક્રમણક્ષમ શબ્દ પ્રતીક તરીકે 'ટકી' ન શકે. અને એટલે જ કાવ્યમાં પ્રતીક થવા કરતું કલ્પન નિશ્ચિત-અર્થસંપન્ન કે અનર્થસંપન્ન (ન-અર્થસંપન્ન) ન હોવું જોઈએ. તે એવું હોવું ઘટે કે કોઈ રૂઢ સંકેતમાં બંધાઈ ન રહે તેમ તેના પોતાના જ સંદર્ભમાં, 'નવા સંકેત'માં પણ સીમિત ન થઈ જાય. બીજી રીતે, સુરેશ જોષીના શબ્દો યોજીને કહીએ તો પ્રતીકગ્રહણમાં

એવો સંકેતવિસ્તાર થાય છે કે આપણે ભાવકો, નિરંકુશ નહીં એવો યદૃચ્છા-વિહાર કરી શકીએ. 'રૂઢ સંકેતની જડતામાંથી મુક્ત' થવા છતાંય 'અનિશ્ચિત અર્થશૂન્યતાની અરાજકતા'માં ધકેલાઈ ન જઈએ.

સુરેશ જોષીએ પ્રતીક અને કલ્પન, પ્રતીક અને રૂપક, પ્રતીક અને રૂપકગ્રંથિ તેમ જ પ્રતીક અને વસ્તુગત સહસમ્બન્ધક (objective correlative) વચ્ચેના ભેદની સ્પષ્ટતા કરેલી છે. આવી સ્પષ્ટતા જરૂરી છે; કેમ કે એથી ઘણી ગેરસમજો ટળે છે અને કાવ્યવિવેચનમાં ફેલાતી અરાજકતા અટકે છે. પાછળના પ્રકરણમાં આપણે રૂપક, રૂપકગ્રંથિ, પ્રતિકૃતિ અને પ્રતિરૂપ—એ બધી સંજ્ઞાઓના અર્થ જોઈ ગયા છીએ એટલે હવે એમાંના કોઈને પ્રતીક માનવાની ભૂલ ન જ થવી ઘટે.

કવિ કોઈ એક કલ્પનને અનેક કાવ્યકૃતિઓમાં ઘૂંટયાં કરતો હોય છે. અને આખરે એ ઘૂંટાયેલું કલ્પન અમુક એક કૃતિમાં પ્રતીક બનીને આવે છે. શબ્દની અનેક અર્થક્ષમતા તેને સાદા વાચ્યાર્થથી માંડીને સમૃદ્ધ પ્રતીક સુધી લઈ જવા સમર્થ હોય છે. કોઈ પણ કલ્પનસર્જક શબ્દ માટે આ શક્ય છે. દા. ત., 'વૃક્ષ' એનો સીધો અર્થ સૌ જાણે છે. પણ વૃક્ષ એટલે જ્ઞાનવૃક્ષ, વૃક્ષ એટલે છાયા કે શીતલતા, વૃક્ષ એટલે વિશાળતા, વૃક્ષ એટલે સમર્પણની ભાવના, વૃક્ષ એટલે ઈશ્વર. આમ અનેક અર્થોને લીધે 'વૃક્ષ' સાદા કલ્પનરૂપે કે પ્રતિકૃતિરૂપે એમ વિવિધ રીતે, વિવિધ કાવ્યકૃતિઓમાં આવી શકે. અને ઉક્ત બધા જ અર્થો પ્રકટ કરતાં પ્રતીક તરીકે પણ એ વપરાય. કલ્પન-પ્રતીક વ્યાપારની આ પ્રક્રિયાનો આછો આલેખ રાજેન્દ્ર શુક્લની કવિતામાં જોવા મળે છે. 'કોમલ રિષભ'ના પૃ. ૫૭. પરની રચનામાં 'અશ્વ'નું કલ્પન એ સર્જે છે. આ પ્રમાણે—

'એકાદ વેંત દૂર કિનારે રહ્યા કર્યું—
શ્વાસોના શ્વેત અશ્વ પછી છોડવા પડયા.'

એ જ 'અશ્વ'નું કલ્પન એમની બીજી કાવ્યરચના (પૃ. ૯૯-૧૦૦.) માં પ્રતીક તરીકે આવે છે. આ બંને કલ્પનો—સાદું કલ્પન અને પ્રતીકાત્મક કલ્પન—માટે ઉમાશંકર જોશી શા માટે 'ભાવપ્રતીક' શબ્દ યોજે છે. (જુઓ ગત પૃ. ૧૬૪.) તે હવે સમજાશે.

આથી જુદી રીતે કોઈ એક જ કૃતિમાં કોઈ કલ્પન સિદ્ધ રૂપે આવીને સીધું (straight-way) પ્રતીક બની જાય છે. પણ આ ઘટના બહુ વિરલ ગણાય એવી છે. સુંદરમના 'પુણ્યાત્મા'[૫] કાવ્યમાં નિરંજન ભગત ગરોળીને પ્રતીક તરીકે

૫. જુઓ: 'કેટલાંક કાવ્યો' (સંપાદક : નિરંજન ભગત) પૃ. ૯૫.

દર્શાવે છે.[૬] પરંતુ તેમણે કરેલા અર્થઘટન પ્રમાણે એ પ્રતીક નહિ, પ્રતિરૂપ (Image) જ બને છે. જ્યારે કાંઈક આને મળતી રીતે જ મનુષ્યની ક્રૂરતા દર્શાવતી વ્રજલાલ દવેની નીચેની કાવ્યકૃતિમાં મને સાચા અર્થમાં પ્રતીક જોવા મળે છે :

કૂંડાની માટી

(ખંડ હરિગીત)

ના અહીંઆ કોઈ ખેતર ચાસ,
ના વળી વાડીતણા કિલ્લોલ,
મીઠાં વારિના ઉલ્લાસ;
ક્યાં ડોલતા રે ! લીલુડા કો' મોલનું યે દર્શ !
ને હાંફતા શ્રમલીન સૂના ઋષભનો યે સ્પર્શ !

ક્યાં અહીં વડલા સમા મુનિશકુનના કિલ્લોળ !
કલ્પવાનું માત્ર સપને કંઠમાં ભારી કૂવો,
કેવાં વળી મુજ જિંદગીના ફ્યુકશો,
અષાઢના પ્રેમલ પૂરે છલછલ છલત !
ને દીધેલી જન્મની સાથે પ્રભુએ મ્હેક તે
એ મુક્ત વારિમાં. અહો ! કેવી સ્ફુરત !

મારે અહીં શોષાઈ રહેવું,
અન્યરેડ્યા ખોબલે તોષાઈ રહેવું !
શોભા તણા થોભા સમો આ છોડ,
એના મૂળ ને યે ના ઊંડેરા કોડ.
કોઈ નૂતન બીજને અલવાપણું અવ ક્યાં રહ્યું ?
કોઈ ચેતનને નવા લડવાપણું અવ ક્યાં રહ્યું ?

---

૬. "અંતની ત્રણ પંક્તિઓમાં આ કાવ્યમાં મરોળીમાંથી પ્રતીકનું સર્જન થાય છે તેની પ્રક્રિયા છે. અહીં મરોળીનું 'સૃષ્ટિની સઘળી પ્રવૃત્તિ થકી જે સ્વાર્થસિદ્ધ આત્મી-પુણ્યાત્મા' રૂપે વર્ણન છે. એમાં 'સ્વાર્થસિદ્ધ' અને 'પુણ્યાત્મા'ના વિરોધમાંથી તીક્ષ્ણતીવ્રવેધક વક્રતા પ્રગટ થાય છે અને મરોળી એ મનુષ્યના શિવંકર-અશંકરનું અનિષ્ટ અને અધમ કર્મ આચરનાર દુરાચારી મનુષ્યના પ્રતીકરૂપે પ્રતીત થાય છે."

—'ફ્રેશકો ભાગ્યો' પ્રસ્તાવના—પૃ. ૩૦.

છોડ કે પુષ્પો પ્રતિ ફરિયાદ ના
પણ આ કશું
મારું જ બીજું રૂપ તે મુજને જ કાં બાંધી રહ્યું?[૭]

કાવ્ય કૂંડામાં રહેલી, કૂંડામાં બદ્ધ માટીની વ્યથા આલેખે છે. એમાં એ માટીની ભૂતકાલીન સ્થિતિ અને એ સ્થિતિમાં લભ્ય આનંદ–ઉલ્લાસની શક્ય પ્રાપ્તિની પડછે એની સાંપ્રત પરિસ્થિતિ વ્યક્ત થઈ છે. માટીની પોતાની ઉક્તિરૂપે એની અભિવ્યક્તિ થતી હોઈ એ નાટ્યાત્મક રીતે પ્રગટ થઈ છે.

પ્રથમ પાંચ પંક્તિમાં હાલની પરિસ્થિતિમાં જેનો અભાવ છે તે દર્શાવતાં, ભૂતકાળમાં એ સર્વ સુખ હતું—માણવા મળતું હતું, એમ સૂચવાય છે. માટી ખેતરમાં હતી ત્યારે તેમાં હળના ચાસ પડતા હતા, વાડીના હિલ્લોલ અને વહેતાં જળનાં નિખાલસ હાસ્ય એ અનુભવતી. મબલખ પાક એ અર્પતી, લીલા ભર્યા ભર્યા મોલનાં દર્શનથી ને જેના શ્રમથી ધાન્યના છોડ ઊગ્યા છે, તે બપોરે વિશ્રાંતિ લેતા, બળદના સ્પર્શનથી એ કૃતકૃત્ય થતી હતી.

પછીની ૭ પંક્તિઓમાં એ મુક્ત જીવનમાં માટીને શું શું માણવા મળ્યું હોત તેની વાત છે. અહીં જે નથી તે વડલાના મુનિવૃક્ષના હિલ્લોળ ને તેની છાયા એને માણવા મળત, એના જીવનના કણેકણ અષાઢી વર્ષાની હેલી ઝીલતાં કેવાં ધન્ય થાત અને જન્મની સાથે જ ભગવાને આપેલી મ્હેક એ ભીનાશમાં કેવી ફોળી ઊઠત તેની કલ્પના કરતાં અત્યારે ગળે ડૂમો ભરાય છે એમ માટી કહે છે.

અને પછીની ૭ પંક્તિઓમાં માટી એની વેદનાને વાચા આપતાં, સાંપ્રત જીવનની બંધિયાર પરાધીનતા કથે છે. અહીં તો એણે શોષાઈ રહેવાનું છે—ક્યારેક કોઈએ રેડેલું ખોબલો પાણી મળે તે યાદ કરતાં! શોભાના થાંભલા જેવો છોડ એમાં ઊગ્યો છે; જેનાં મૂળને ઊંડાં ઉતરવાના કોઈ કોડ નથી. અહીં કોઈ નવું બીજ પ્રકટવાનું નથી. તેમ એમાંથી સ્ફુરતું નવું ચેતન જોવા મળતું નથી. અને છેલ્લે, કૂંડામાં રહેલી આ માટીને, કૂંડાને શોભાવતા છોડ કે તેની ઉપર ખીલેલાં ફૂલો સામે કોઈ ફરિયાદ નથી. પણ એને પ્રશ્ન થાય છે કે 'મારું જ બીજું રૂપ તે મુજને જ કાં બાંધી રહ્યું?'

કૂંડાની માટીનો આ પ્રશ્ન અને તેમાં વ્યક્ત થયેલ ચિત્રથી કાવ્યમાં એક નવું પરિમાણ ઊઘડે છે. એનો અર્થપ્રકાશ પ્રથમ તો કાવ્યાત્મક ચોટનો અનુભવ કરાવે

---

૭. 'કુમાર' (અંક ૪૧૧, માર્ચ, ૧૯૫૮.) માં.

છે. પણ પછી સ્હેજ ઊંડું વિચારતાં, આ પંક્તિના સંદર્ભમાં, સમગ્ર કૃતિના કોઈ નવા સંકેત સાંપડે છે. એક જોરદાર ઝબકારા (flash) સાથે નવું તેજ ફેલાય એમ કૂંડાની માટી ને તેની પરિસ્થિતિ પ્રતીક તરીકે પ્રતીત થાય છે. ખેતરમાં રહેલી વિમુક્ત માટી અને કૂંડામાં પુરાયેલી પરાધીન માટીનો વિરોધ કવિએ પ્રકટ કરી આપ્યો છે અને એ દર્શાવતી શબ્દયોજના રુચિર તેમ જ ચિત્રાત્મક બની છે. ક્યાં ત્યાંની વડલાની ઘેઘૂર છાયા અને ક્યાં અહીં શોભારૂપ ફૂલનો છોડ! ક્યાં ત્યાંની અષાઢી મેઘવર્ષાની અનરાધાર ઝીંકાતી ઝડી અને ક્યાં અહીંનું ખોબલો પાણી! આ પરિસ્થિતિમાં પરાધીનતા કેવી સાલે તેનો ખ્યાલ આવે છે.

શોભારૂપ ફૂલોને ખીલવતા છોડને ખાતર માટી અહીં કેદમાં પડી છે, બંધાઈ રહી છે. પણ એને દુઃખ એ વાતનું છે કે એનું જ બીજું રૂપ–પકવરૂપ (કૂંડું માટીમાંથી બન્યું છે) એને બાંધી રહ્યું છે. અહીં માટી–'માટીનાં માનવી' એવા અર્થસંસ્કારથી મનુષ્યનું સૂચન કરે છે. અને આપણને નવો અર્થસંકેત સમજાય છે. સમાજનો પક્વ–પાકો વર્ગ તેના બીજા નબળા વર્ગને જકડી રાખે છે એવો એક અર્થ સહજ સ્ફુરે છે. તો બીજા પણ અનેક અર્થોને ઉપસાવવાની મોકળાશ–ગુંજાયેશ અહીં છે. માનવીના મનમાં રહેલી સાત્ત્વિક વૃત્તિને બીજી કુવૃત્તિ દબાવી દે છે; શોષી રહે છે, એ મુક્ત રહી શકતી નથી. કાવ્યનો વ્યંગ્યાર્થ 'જે પોષતું તે મારતું એવો દીસે ક્રમ કુદરતી'–એવા કોઈ અર્થાન્તરન્યાસી વિધાનમાં પુરાઈ ન રહેતાં છેલ્લી પંક્તિ દ્વારા અનેકવિધ અર્થસમર્પણની ક્ષમતા પ્રાપ્ત કરે છે. હજુ પણ વધુ અર્થઘટનો થઈ શકે, ભાવકની જેવી જેટલી સજ્જતા અને તત્પરતા. કૃતિના અંશરૂપ બનેલું પ્રતીક જ આ કરી શકે. અહીં સુરેશ જોષીને યાદ કરીએ, એ કહે છે, 'પ્રતીકની રચના કરનાર........કવિ આપણને આપણાથી અગોચર રહેલા હૃદયના અન્તસ્તલમાં લઈ જાય છે, ત્યાં પ્રાક્તન સંસ્કાર, અધ્યાસપિંડ, સ્મૃતિ–આ બધાની વિશૃંખલ પ્રચુરતા વચ્ચે જઈને આપણે ગોલા રહીએ છીએ. કવિએ પ્રયોજેલું પ્રતીક એ વિશૃંખલ પ્રાચુર્યમાંથી કાવ્યના ભાવસંદર્ભને સુસંગત ને પોષક એવી સામગ્રીનું ચયન કરવા પ્રેરે છે. આમ, નવેસરથી સંચિત કરેલી આ સામગ્રી જે આપશે અર્થસંભાર બને છે આ અર્થસંભાર વ્યક્તિએ વ્યક્તિએ, એના અન્તસ્તલમાં રહેલી સામગ્રી પ્રમાણે ઓછીવત્તી સમૃદ્ધિવાળો હોય છે. પ્રતિભાવની યાંત્રિકતા આથી સંભવતી નથી ને તેમ છતાં પ્રતિભાવના આકલનના ક્ષેત્રની સીમા સ્પષ્ટ રહે છે.'[૮]

---

૮. જુઓ : પૂર્વોક્ત લેખ 'કિંચિત્' પૃ. ૨૮.

પ્રતીકરચના કાવ્ય માટે અનિવાર્ય છે એમ ન કહી શકાય. કાવ્યકૃતિ અનેક રીતિઓ દ્વારા આસ્વાદ્ય બની શકે, બને છે. પરંતુ પ્રતીકાત્મક કૃતિની અર્થક્ષમતા તેનું મૂલ્ય વધારે છે. કવિને આવું પ્રતીક સહજોપલબ્ધિથી પ્રાપ્ત થાય છે કે એ એની સભાન યોજના છે તે પ્રશ્ન છે. એનો કોઈ સ્પષ્ટ અંતિમ ઉત્તર ભાગ્યે જ આપી શકાય. છતાં એટલું કહી શકાય કે એમાં કવિની પ્રેરણા અને કલાસભાનતા બન્ને અસંપ્રજ્ઞાતપણે પ્રવૃત્ત થતી હોય છે. અને તેના કોઈ વિશિષ્ટ સંચારમાં, કોઈ વિરલ ક્ષણે, સહસા પ્રતીકનું સર્જન થઈ જતું હોય છે. અલબત્ત, સભાન કલાકાર વિશિષ્ટ કલાસૂઝથી પ્રતીકયોજના કરે તે અશક્ય ઘટના નથી. એ ગમે તે હોય, કવિની સર્જકતા પ્રતીકનિર્માણમાં કૃતાર્થ થાય છે; ભાવકની ચેતના એવાં પ્રતીકના આસ્વાદનથી ધન્ય થાય છે અને કાવ્યકૃતિ ચિરંજીવિતા પ્રાપ્ત કરે છે.

આમ પ્રતીક એ કવિતાકલાની ચરમ અને પરમ સિદ્ધિનું 'પ્રતીક' બની રહે છે.

૦

૧૫. સંકુલ સમગ્ર : આકલન અને અનુભાવન

કવિતાનાં ઘટક અંગો તો બે જ : શબ્દ અને અર્થ. અથવા બીજી રીતે કહીએ તો માનવવાણીનો અર્થ અને અવાજયુક્ત શબ્દ કે અર્થપ્રતિપાદક શબ્દ. એ શબ્દ કાવ્યનું ઉપાદાન છે. જોકે આપણે કવિના શબ્દથી આરંભી શબ્દની શક્તિ, છંદલય, અછાંદસલય, પ્રાસ, કલ્પન, પ્રતીક, આદિ અનેક કાવ્યઘટકાંગોની ચર્ચા કરી છે તો પણ એ બધાં વસ્તુતઃ શબ્દજન્ય શબ્દના અર્થ અને અવાજમાંથી પ્રગટ થયેલ તત્ત્વો છે. એને સંક્ષેપમાં દર્શાવવાં હોય તો કહી શકાય કે વાણી, લય અને કલ્પન એ મુખ્ય ઘટકો છે. એમાં એક ઉમેરવાનું રહે છે ને તે છે રૂપ આકૃતિ કે આકાર.

આ આકાર (form) રચાય છે શબ્દ દ્વારા જ; અને શબ્દનાં બે પાસાં હોઈ ને એનાં પણ બે પાસાં છે. એક શબ્દનાદ દ્વારા સર્જાતો બાહ્ય આકાર. બાહ્ય આકાર ચક્ષુર્ગ્રાહ્ય પણ હોય છે. કારણ કે આપણી પાસે, આજના યુગમાં કાવ્યકૃતિ મુદ્રિત રૂપે આવે છે. ખરેખર તો કાવ્યનું શ્રાવ્યપઠન કરવાનું હોઈ એ શ્રુતિગ્રાહ્ય જ છે. પરંતુ મુદ્રિતરૂપ-દૃશ્યરૂપ પણ ઘણીવાર સૂચક બનતું હોઈ મહત્ત્વનું છે. અમેરિકન કવિ કમિંગ્સનાં તેમ જ આપણે ત્યાં કેટલાક કવિઓનાં ઘણાં કાવ્યોમાં મુદ્રણકલાનાં વૈચિત્ર્ય વડે કાવ્યના અર્થને સ્ફુટ કરવાની યુક્તિ અજમાવાઈ છે. કાવ્યનું એ દૃશ્ય-શ્રાવ્ય રૂપ કે આકાર સહેલાઈથી અવલોકી શકાય છે અને પૃથક્કરણ કરી સમજાવી શકાય છે. જ્યારે એનું આંતરરૂપ કલ્પના દ્વારા કેવળ અનુભવી જ શકાય, ચોકસાઈથી સમજાવી ભાગ્યે શકાય. આનું કારણ એ છે કે આંતરરૂપનું ઘટકતત્ત્વ તે કાવ્યમાં અવતરેલ કવિનું સંવેદન-સંવેદનાત્મક અનુભવ છે. અનુભવ કે ભાવ પ્રમાણમાં સૂક્ષ્મ અને સંકુલ હોય છે. અને તે કાવ્યનું આંતર ઉપાદાન છે.

કાવ્યની બાહ્ય આકૃતિ કે સંઘટના (structure)નો વિચાર કરતાં આપણું ધ્યાન શબ્દના અવાજ તત્ત્વ પર ઠરે છે. શબ્દના અવાજ કે નાદનાં વળી બે પાસાં છે. એક એનો ગુણ (quality) અને બીજું એની માત્રા (quantity). અવાજના ગુણથી એટલે શબ્દગત અક્ષરોના સંકલિત ઉચ્ચારણથી પ્રાસાદિ વર્ણચમત્કૃતિઓ નીપજે છે. જ્યારે અવાજની માત્રા કે એના લઘુગુરુ રૂપથી એટલે શબ્દગત અક્ષરોના સંબંધિત ઉચ્ચારણથી કાવ્યલય (નિયમિત કે અનિયમિત) સર્જાય છે. (જુઓ : ગત પૃષ્ઠો–૩૮ અને ૭૨) આ બન્ને કાવ્યની આકૃતિરચના અંગે મહત્ત્વનાં છે. અને તેનાં સમજણ પણ કાવ્યના આસ્વાદ માટે જરૂરી ગણાય.

કાવ્યની બાહ્ય આકૃતિ; શબ્દયોજના, પંક્તિઓ, તેને સાંકળતા અંત્યાનુપ્રાસ, પંક્તિઓના બનેલ શ્લોક કે પદ્યપરિચ્છેદો, આદિથી બંધાય છે. અને તે અમુક રીતે લખવા-છાપવાથી સૂચવાય છે. કવિને અભિપ્રેત અર્થ જ ભાવક અવગત કરે એટલા માટે કોઈક કવિઓ ભૌમિતિક આકૃતિ જેવી અમુક ચોક્કસ રીતિથી કાવ્યનું મુદ્રણ કરાવે છે. કાવ્યની આવી દશ્ય રજૂઆત ક્યારેક, સૂચક નીવડે છે. જેમકે, હસમુખ પાઠકનાં 'સર્જન' અને 'વૃદ્ધ'માં. એ બન્ને કાવ્યો તેમના દશ્યરૂપ દ્વારા તેમનું અમુક જ રીતે પઠન કરવાનું સૂચવે છે. અને એવાં પઠનથી કાવ્યના અર્થગ્રહણમાં સુગમતા રહે છે. આમ ઉદ્દિષ્ટ અર્થનું સૂચન કરવાનું ન હોય ત્યારે મુદ્રણની આવી રીતિ કેવળ કરામત બની રહે છે.

પરંપરાગત શ્લોકબદ્ધ પદ્યાકૃતિમાં મુદ્રણની આવી કોઈ વિશેષતા હોતી નથી. પરંતુ મુક્તપદ્ય કે અછાંદસમાં અર્થને અનુસરીને પંક્તિયોજના તેમ જ ખંડવ્યવસ્થા કરવામાં આવે છે. કાવ્યસ્વરૂપોની દષ્ટિએ, બાહ્ય આકૃતિ પરત્વે; સોનેટની ચૌદ પંક્તિઓ, તેના પ્રકારાનુસારી ખંડો તેમ જ ચોક્કસ પ્રાસયોજના, ગઝલના સ્વયંપર્યાપ્ત શેર અને તેના રદિફ-કાફિયા તથા ગીતની ધ્રુવકડી તેમ જ અંતરા, આદિ આકૃતિઘટક તત્ત્વો જોવા મળે છે. આ બધાંનું જ્ઞાન કે માહિતી કાવ્યને સમજવામાં ઉપકારક જરૂર થાય છે, પરંતુ તેમને કાવ્યકૃતિથી નોખાં પાડીને જોવા-અભ્યાસવાનો કોઈ અર્થ નથી. એ સર્વ તત્ત્વો કાવ્યના અંતર્ભૂત અંશ તરીકે આવે તો જ તેમનું કાંઈ મહત્ત્વ છે.

કાવ્યનું રૂપનિર્માણ જેનાથી થાય છે તે કાવ્યાત્મક અનુભવ શબ્દના અર્થ દ્વારા પ્રકટ થાય છે અર્થ પણ બે પ્રકારના છે: વાચ્યાર્થ અને સૂચિતાર્થ. અર્થ દ્વારા—કવિસર્જિત કલ્પનો, પ્રતીકો તેમ જ અભિવ્યક્તિનાં અન્ય આલંબનોની સહાયથી, કવિના અનુભવને આપણે આકલિત કરી શકીએ છીએ. કાવ્યનો આકાર એટલે શબ્દ અને અર્થની સહસ્થિતિ—કાવ્યગત શબ્દાર્થની સંકુલ એકતા. આવી એકતા (unity) જ કાવ્યકૃતિને કલાકૃતિ બનાવે છે. અને એથી કલામાત્રમાં તેમ કવિતા કલામાંય એકતાના ખ્યાલનો, આકાર અંગે ભારે મહિમા કરાતો હોય છે.

કાવ્યનો આકાર એ કાવ્યગત અનુભવના સ્વરૂપ પર આધારિત, તેને સુસંગત, હોય છે. અનુભવને કવિ શબ્દમાં રૂપબદ્ધ કરે છે અને કવિની શબ્દરચના દ્વારા તે ભાવક ચિત્તમાં સંક્રાંત થાય છે. કાવ્યકૃતિના અનુભાવનમાં, એમાં રહેલ આવિક્રમિક ઉત્કર્ષ, સાતત્ય, સમતુલા અને એકતા તેમ બીજાં બધાં જ કાવ્યઘટક તત્ત્વોનું આકલન આવશ્યક છે. એ બધાં તત્ત્વો અતિ સંકુલ, અન્યોન્ય આશ્રિત અને અવિશ્લેષ્ય છે એનું ક્રમશઃ અવલોકન કરતાં કરતાં કાવ્યની સમગ્ર રૂપનિર્મિતિને પામી શકાય. અલબત્ત, પામી શકાય; પણ પૃથક્કરણથી દર્શાવી ભાગ્યે શકાય.

કાવ્યની એકંદર અસર તેના આકાર દ્વારા અનુભવાય છે. આકાર કે રૂપનિર્મિતિ એટલે એની એકંદર અસર ઉપસાવવા કવિએ કરેલી એના વિવિધ ઘટક અંશોની એટલે પોતાની કાવ્યસામગ્રીની, સંકુલ છતાં કોઈ આંતરનિયમને–કેન્દ્રસ્થ વસ્તુને, વશ વર્તતી વ્યવસ્થા. વિવિધ ઘટકાંશોમાં શબ્દાર્થ, લય, કલ્પન પ્રતીક, આદિનો સમાવેશ થાય છે. આમ કાવ્યની સમગ્ર એકાકૃતિના નિર્માણમાં શબ્દેશબ્દની તેમ જ તેમની દરેકની સ્થિતિની મહત્તા છે. શબ્દના શબ્દ સાથેના સંબંધ–સંસર્ગથી તેમ જ તેમના પરસ્પર આદાનપ્રદાનથી જે આગવી, અપૂર્વ અને વિશિષ્ટ રૂપરચના સિદ્ધ થાય છે તે જ કાવ્યની આકૃતિ. ઉશનસ્ કહે છે તેમ 'શબ્દસંકલના—આકલન (કલામાં પણ આ જ कल् ધાતુ છે.) એ જ આકૃતિ સિદ્ધ કરે છે'[1] કાવ્યમાં વ્યક્ત થયેલ કવિનો સંવેદનાત્મક–કાવ્યાત્મક અનુભવ એ તેના રૂપનિર્માણનું પ્રેરક–ચાલક બળ છે. એટલે એને પામ્યા પછી એ રૂપનો અનુભવ થાય છે. અથવા એથી ઊલટું રૂપનિર્મિતિ દ્વારા કાવ્યગત અનુભવ પ્રતીત થાય છે.

કવિતાના સૌંદર્યનો આનંદ આપણે કાવ્યકૃતિની સમગ્ર આકૃતિને પામીને જ માણી શકીએ. એ માટે બાહ્યરૂપ (પ્રાસ, છંદ, ખંડો, આદિ) તેમ જ આંતરતત્ત્વ (વિષય, ભાવ, નિરૂપણ રીતિ, ધ્વનિ, આદિ) એ બંનેને ધ્યાનમાં રાખવાં પડે છે. આ વાત દલીલો કરતાં દૃષ્ટાંતથી બરોબર સ્પષ્ટ થઈ શકશે. રાવજી પટેલની એક નાની કૃતિ જોઈએ :

એક મધ્યરાત્રે

અરે, આ ઓચિંતું, થઈ જ ગયું શું સ્હેજ પરસે !
પથારી ખીલી ગૈ, કુસુમ રહ્યુસ્યાં કૈં રુધિરમાં !
ક્રમે અંગુલિનાં શિખર લયમાં, ને નયનમાં
હજારો પૂર્ણિમા પ્રકટ થઈ ગૈ શી પલકમાં !

અને આ દેયાની ઊપર ધરતીમાં પરિમલ્યા
નર્યા દુર્વાંકરો ફર ફર થતાં. સ્હેજ ચમક્યું
સૂતેલી પત્નીનું શરીરઃ ઝબક્યો હુંય, પરખી.
જરા મેં પંપાળી પ્રથમ. ઉર માનુંય છલક્યું.

વીતેલાં વર્ષોમાં કદીય પણ ચાહી નવ તને.
સ્તનોનાં પુષ્પોમાં ચરમ છૂપરીને રડી પડયો.[2]

1. જુઓ : 'રૂપ-સર્ગ' પૃ. ૩૩.
2. 'અગત' પૃ. ૧૮.

પત્ની તરફ ઉદાસીન રહેલ, ક્રૂરતા દાખવનાર પતિને કોઈ એક ક્ષણે, એક મધ્યરાત્રે તેની તરફનું આકર્ષણ જાગતાં, પોતાના પૂર્વ આચરણનો પશ્ચાત્તાપ થાય છે એ અનુભવ કાવ્યમાં અંકિત થયેલ છે. પ્રથમ ચાર પંક્તિઓમાં ચમત્કારિક અભિવ્યક્તિ દ્વારા ઉત્તેજિત નાયકની સ્થિતિ વર્ણવાઈ છે. પછી એ ઉત્તેજનાજનિત પ્રેમોપચારનું વર્ણન બીજી ચાર પંક્તિઓમાં થયું છે. અને છેલ્લી બેમાં વીતેલાં વર્ષોમાં એને કદી ય ચાહી ન શકવાનો પસ્તાવો થતાં પત્નીની છાતીમાં માથું છુપાવી નાયક રુદન કરે છે. કાવ્ય સ્પષ્ટ સીધી વર્ણનરીતિનું છે. પણ એની અભિવ્યક્તિ તાજગીપૂર્ણ અને પદાવલિ (જેમ કે, ખીલી ઊઠતી પથારી, રુધિરમાં ટહુકતાં કુસુમો, નયનમાં પ્રગટતી હજારો પૂર્ણિમા, તેમ જ સ્તનોના પુષ્પો) વિશિષ્ટ છે. કવિના ભાવવિશ્વને શબ્દે શબ્દ પ્રકટ કરી આપે છે. પશ્ચાત્તાપનું સંવેદન કાવ્યને એનો જે છે તે આકાર અર્પે છે. અર્થાત્ એ સંવેદન જ આકૃતિનું નિયામક બળ છે.

આવાં છંદોબદ્ધ કાવ્યોના આકૃતિનિર્માણમાં પદ્યરચનાનો દૃઢ બંધ મદદરૂપ થતો હોય છે. તેમાંય તે સૉનેટ જેવી શિસ્તબદ્ધ રચનામાં એનો વિશેષ લાભ મળે છે. દૃષ્ટાંતો ઘણાં છે. ઠાકોરના 'પ્રેમનો દિવસ'માંનાં કેટલાંક સૉનેટો, ઉમાશંકરના 'ગયાં વર્ષો' અને 'રહ્યાં વર્ષો તેમાં'—એ બે સૉનેટો, રાજેન્દ્ર શાહનાં 'આયુષ્યના અવશેષે'-નાં પાંચ સૉનેટો અને ઉશનસ્નાં 'અનહદની સરહદે'નાં સાત સૉનેટોમાં તે તે સંવેદનને અનુરૂપ રૂપનિર્માણ થયેલું જોઈ શકાય છે. બીજાં કાવ્યોની વાત કરીએ તો રઘુવીર ચૌધરીનું 'રાજસ્થાન' તેમાં એ પ્રદેશની ભૂતકાલીન નષ્ટ થયેલી સમૃદ્ધિ અને ભવ્યતાનાં સંભારણાં અને અત્યારની વાસ્તવિકતાના દર્શનથી જે સંવેદના કવિએ અનુભવી છે તે તેનો વિશિષ્ટ આકાર લઈને આવી છે. અંધકારના વિવિધ રૂપોને પ્રત્યક્ષ કરાવતું ચંદ્રકાન્ત શેઠનું 'આવવા દો' કાવ્ય પણ તેના આકારવિશેષને લીધે આસ્વાદ્ય બન્યું છે. સુરેશ દલાલના 'નામ લખી દઉં' કાવ્યમાં પ્રિયતમાના નામને કેન્દ્રમાં રાખ્યું છે. અને એની આસપાસ કવિ અનેક ભાવતંતુઓ ઉપસાવે છે. 'નદીનો તટ' અને પછી 'મહેંદી રંગ્યા હાથ' એ બંને પર લખાતાં નામમાં નાયક–નાયિકાનું સંમિલન ધ્વનિત થાય છે. આમ કાવ્યના કેન્દ્રમાં રહેલું ભાવબીજ કે સંવેદન આકૃતિનિર્માણકારક બને છે.

છૂટક શેરની ગઝલોમાં એનો દરેક શેર પોતીકી વિશેષતા ધારણ કરતો હોઈ આવાં આકૃતિનિર્માણનો ખાસ અનુભવ થતો નથી. અલબત્ત, નવીનોની નઝમ પ્રકારની રચનાઓમાં કોઈ કેન્દ્રસ્થ અનુભવના વિવિધ વિવર્તો રૂપે એક સમઆકૃતિ બનતી હોય છે. ગીતના રચનાપ્રકારની વાત કરીએ તો રમેશ પારેખનું 'યાદ'

પ્રણયની સ્મૃતિરૂપ અનુભૂતિને તેમ માધવ રામાનુજનું 'હળવા હાથે' મૃત્યુ પછીના ઓરતાની સંવેદનાને રૂપબદ્ધ કરે છે. અછાંદસ રચનામાં પણ કવિ આવી રીતે એના કેન્દ્રસ્થ સંવેદન, ભાવ કે અનુભવના બળે સમગ્ર કૃતિની એકતા દ્વારા વિશિષ્ટ આકૃતિનું નિર્માણ કરી શકે છે. આનું દૃષ્ટાંત પૂરું પાડે છે મણિલાલ દેસાઈની આ રચના :

"સવાર
મારા હોઠ પર ચુંબન કરે છે.
મને લાગે છે
હોઠ વાટે મારું લોહી હમણાં જ ચૂસી લેશે.

સાંજ
પોતાનાં કઠિન ઉષ્ણ સ્તનો
મારા ખુલ્લા વક્ષ પર દબાવે છે.
મને લાગે છે
હમણાં હું સળગી જઈશ.

રાત
કામાંધ ભીલકન્યાની જેમ
પોતાના બે સાથળોની વચ્ચે
મને પૂરી રાખે છે.

જિંદગી........
ત્રાસ ત્રાસ ત્રાસ.

મારે જીવવાના પ્રયત્નો છોડી દેવા જોઈએ.[3]

અહીં આકાર સર્જાય છે સવાર, સાંજ અને રાતના પરસ્પર સંકલન અને તેના પ્રતિના કવિના પ્રતિભાવ દ્વારા. સમયના એ ત્રણે ખંડને કવિએ સ્ત્રીરૂપે અનુભવ્યા છે. કવિ પર એ ત્રણે જે જુલમ કરે છે તે સજીવારોપણ દ્વારા વર્ણવ્યા પછી હવે જીવવાનું શક્ય રહ્યું નથી એમ કવિ કહી બેસે છે. ત્રણ વાર 'ત્રાસ' શબ્દનું ઉચ્ચારણ સવાર, સાંજ અને રાત એ ત્રણેનાં અનુબંધરૂપ બને છે. આમ કોઈક કેન્દ્રસ્થ વસ્તુબીજ કાવ્યનાં રૂપનિર્માણમાં કામ કરતું હોય એમ જણાય છે. આવી એકાકૃતિ જોકે અછાંદસમાં સિદ્ધ થવી વિરલ ગણાય. આપણી ઘણી ખરી અછાંદસ રચનાઓ એના અભાવે જ નિષ્ફળ નીવડી જણાય છે. સુરેશ

3. 'રાનેરી' પૃ. ૨૮.

જોષીનું 'કવિનું વસિયતનામું' આકારનિર્માણનું સારું દૃષ્ટાંત છે. એમાં 'કદાચ હું કાલે નહીં હોઉં' એ ઉદ્‌ગારથી આરંભાયેલું કાવ્ય કવિના ન હોવા પછી એની અધૂરી રહેલી આકાંક્ષાઓને પૂર્ણ કરવાના એના ઉપચારો વર્ણવે છે. કવિ નામશેષ-નિઃશેષ થઈ જાય તોય એની પાછળ ઘણું ઘણું અવશિષ્ટ રહે છે. આમાં સૂચવાતાં આંસુ સ્મિત, ભક્તિભાવ તેમ જ ચિરવિરહ અને તેના પ્રકૃતિ-પદાર્થો સાથેના સંબંધનું કથન કાવ્યને એકતા અર્પે છે. લાભશંકર ઠાકરનું અવાજવિષયક કાવ્ય 'અવાજને ખોદી શકાતો નથી / ને ઊંચકી શકાતું નથી મૌન.' એ બે પંક્તિથી શરૂ થઈ એની જ પુનરુક્તિમાં વિરમે છે અને તેની વચ્ચે નર્યા વાસ્તવની અભિવ્યક્તિ દ્વારા મૌન અને ઉદ્‌ગારની નિરર્થકતા તથા તેને કારણે વિવશતાના થતા અનુભવને શબ્દસ્થ કરે છે. ત્યાં એ નિરર્થકતાનું દર્શન જ રૂપવિધાયક તત્ત્વ તરીકે કાર્યરત બન્યું લાગે છે.

આમ કાવ્યકૃતિની આકૃતિ એ સંકુલ સમગ્ર (complex whole) ને એકતા આપીને તેના આસ્વાદન માટે આપણા ચિત્તને એકકેન્દ્ર—એકાગ્ર કરે છે. અને એવું એકાગ્ર થયેલું ભાવકનું ચિત્ત જ પોતાના પ્રતિભાવોને પરખી, કાવ્યના કાવ્યત્વને પામી, તેનું અનુભાવન કરી ધન્ય થાય છે.

૨

કાવ્યના સંકુલ સમગ્ર રૂપનું આકલન કરવું ત્યારે જ શક્ય બને છે જ્યારે ભાવક એના સર્વ ઘટકાંશોને અલગ તારવીને, પૃથક્ પૃથક્ તપાસીને તેના સ્વતંત્ર સૌંદર્યને તેમ જ તેના સંદર્ભગત એકત્રિત સૌંદર્યને સમજે ને માણે. કારણ આખી કૃતિના સૌંદર્યવિધાનમાં તેના પ્રત્યેક અંશનું વિશિષ્ટ અર્પણ હોય છે. આકલન અને અનુભાવન યથાર્થ થાય તે માટે આપણને કવિનાં સર્વ સાધનો (tools)નો પૂરેપૂરો પરિચય હોવો આવશ્યક છે. એવા પરિચયથી જ કવિતાની સમજ પ્રાપ્ત થાય છે જેના પરિણામે કાવ્યનું સાચું તૃપ્તિકર આસ્વાદન થઈ શકે છે. આવા આસ્વાદનમાં યોગ્ય પ્રતિભાવો પ્રગટે છે; એટલું જ નહિ એ પ્રતિભાવોની સભાનતા પણ રહે છે. એવું સભાનતાપૂર્વકનું, બુદ્ધિપરક અનુભાવન કરવું એ જ કવિતા-રસિકનો આદર્શ રહેવો ઘટે.

દરેક કૃતિઅંશ સમગ્રાકૃતિમાં કેવી રીતે પોતાનું વિશિષ્ટ પ્રદાન કરે છે તેમ જ કૃતિના એ બધા જ અંશો એકબીજામાં કેવા ઓતપ્રોત હોય છે તેની સમજ કાવ્યાસ્વાદને વધુ સમૃદ્ધ, વધુ સંતર્પક કરે છે. અલબત્ત, કૃતિઅંશની વિશેષતા તથા તેના સૌંદર્યને પકડવા માટે તેને પૃથક્‌રૂપે લઈ તેના તરફ ધ્યાન

આપવું જોઈએ. આવા પૃથક્કરણની પ્રક્રિયા કાવ્યના ભાવન દરમિયાન અસંપ્રજ્ઞાતપણે અને પછીથી સભાનતાપૂર્વક ચાલે છે. જોકે, એકરૂપ બનેલા વિવિધ અંશોનું એવું વિઘટન કરવું તે કાવ્યકૃતિના સમગ્ર શિલ્પને આઘાત આપવા જેવું છે; તેમ છતાં ચર્ચાની સગવડ ખાતર એવું પૃથક્કરણ કાવ્યવિવેચનમાં થતું હોય છે.

કાવ્યકૃતિના સમગ્ર રૂપવિધાયક અંશોની પોતીકી વિશેષતા ઘણીવાર તરત જ જાણે કે આંખે ઊડીને વળગતી હોય છે. આને સ્હેજ વિસ્તારથી જોઈએ. શબ્દના નાદનું સૌંદર્ય સુંદરમ્‌ની આ પંક્તિઓને કેવી ચારુતા બક્ષે છે તે જુઓ :

'તને અહ કહું જ શું! કહું શું? શું? શું? કહે કહે હવે!
મુંઝાઈ જઉં છું, અને તડતડાટ બેચાર આ
લગાવી ટપલી દઉં છું અહીં પાસ બેઠેલીને."

અહીં પૃથ્વી છંદની લયમાધુરી પણ આકર્ષક છે; પરંતુ વક્તવ્યને અનુરૂપ શબ્દનાદની સંકલના પ્રથમ ધ્યાનમાં આવે એવી છે. પ્રાસથી પણ આવી ચમત્કૃતિ સર્જાય છે તે આપણે જોયું છે. ઉમાશંકરની આ પંક્તિઓમાં 'ચૂડિયો' અને 'મૂડિયો'ના પ્રાસ અભિવ્યક્તિની તીવ્રતા માટે કેવા કારગત નીવડે છે તે જુઓ :

'કાળને તે કહી યે શું જરી યે નવ ચૂડિયો
પાંચ આંગળીઓમાંથી અંગૂઠે વાઢ મૂડિયો.'

અહીં 'કહી યે' અને 'જરી યે'ના આંતરપ્રાસ પણ નોંધપાત્ર છે. છંદલયની સૌંદર્યસમર્પકતાનાં અનેક ઉદાહરણો આપણે જોઈ ગયા છીએ. છંદ કે તેનો લય કાવ્યકૃતિના કાવ્યત્વને પોષક નીવડે તો જ તે સાર્થક ગણાય. છંદ આવડે એટલે તેના સ્થૂળ ખોખામાં ગમે તેમ, ગમે તેવા શબ્દો મૂકવાથી પદ્યરચના થાય, કાવ્ય બનતું નથી. દલપતરામે 'શિયાળો,' 'ઉનાળો'ને 'ચોમાસું' એ ઋતુઓનાં લક્ષણો વર્ણવ્યાં છે. તેમાંની થોડીક પંક્તિઓ જોઈએ :

'શિયાળે શીતળ વા વાય,
પાન ખરે ઘઉં પેદા થાય.
પાકે ગોળ કપાસ કઠોળ
તેલ ભરે ચાવે તંબોળ.
ખરે શરીરે ડગલી, શાલ
ફાટે ગરીબ તણા પગ–ગાલ.'

અહીં શબ્દવર્ણની ચમત્કૃતિ છે. સહાકદિર છંદ છે. પણ કવિતા ક્યાં? આની સામે નલિન રાવળની એ જ ચોપાઈબદ્ધ રચનામાં છંદલયની તૃપ્તિકર યોજના આખી કૃતિને કેવું એકત્વ અને ચારુત્વ અર્પે છે તે જુઓ :

ઠામ

ચાંદો, તારા, તમરાં ચૂપ,
માળે ડૂબી ઘુવડ-ઘૂક,
પાને પાને પોઢી રાત,
તળાવ જંપ્યું કહેતાં વાત.

બાંધી લીલી તરણાં ઝૂલ
ઝૂલતાં લેટયાં ફૂલે ફૂલે,
ઠંડો ધીરો વ્હેતો વા
મીઠા કો હૈયાની હા.

ફરતું ફરતું શમણું એક
આવ્યું વગડે અહીંયાં છેક;
થાક્યું પાક્યું બોલ્યું 'રામ!'
સૂવા માટે જોઈએ ઠામ.'

ટહૌકી ઊઠી ફૂલ સુવાસ:
'આવો, દઉં અંતરમાં વાસ!'૪

આખી કૃતિ એટલા માટે ઉતારી છે કે એમાં કાર્યશીલ અન્ય કાવ્યસાધક તત્ત્વો પણ વાચક અવલોકે અને આસ્વાદે છંદોબદ્ધ કૃતિઓમાં છંદ:પ્રયોગ દ્વારા તેમ જ શ્રુતિ, યતિ કે શ્લોક ભંગની વિશિષ્ટ ભંગી દ્વારા કેવું સૌંદર્ય કવિ સાધે છે તેનાં દૃષ્ટાંતો વાચકને અન્યત્ર ટાંકેલી ઠાકોર, સુંદરમ્ અને ઉશનસ્‌ની પંક્તિઓમાં મળી રહેશે પ્રતિભાશાળી કવિનો કાવ્યવ્યાપાર એવા પ્રસંગે છૂટ કે શૈથિલ્ય ન બનતાં, સૌંદર્યસર્જનમાં જ પરિણમે છે. અને એ ઘટના કવિતાથી ટેવાયેલા ભાવકના ધ્યાન બહાર નહિ જ જાય, ન જવી જોઈએ.

અછાંદસ લય પણ ક્યારેક કોઈ વિરલ કૃતિમાં આવું ચિત્તાકર્ષક રૂપ ધારણ કરે છે. અગાઉ એવાં કાવ્યોનો નિર્દેશ કર્યો છે એક વધુ દૃષ્ટાંત તરીકે અહીં ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળાના 'એક કાવ્ય'ની થોડી પંક્તિઓ લઈએ:

'હલ્લો સાગર
નાહલો તમારો કિલ્લો તોડી આવો બહાર
રેતીનો ખીલ્લો ખીલ્લો બાંધી રાખે છે પાણી પંચા અશ્વો

૪. 'ઉદ્‌ગાર' પૃ. ૧૫.

પાણી પોચાં વિશ્વોનાં સપનાંઓનો ભય
તમારા પાણીને પાણી પાણી કરી નાખે છે.
તમારી વાણી નથી બોલી શકાતી.
હાલા છીપોના દ્વીપો ડેલ્લામાં રે છે, હલ્લો સાગર!'

અહીં વિશિષ્ટ અછાંદસ લય છે. તે ઉપરાંત, કેટલાક શબ્દો બેવડાય છે તેમ કેટલાકની પુનરુક્તિઓ થાય છે. તે કાવ્યબંધ (રચનાબંધ નહિ)ને ઉપકારક નીવડે છે. આ પ્રકારની રચના નવીનોમાં ઘણી જોવા મળે છે. પરંતુ તે બધી એકસરખી કલાકૃતિની સંપન્નતા લાવતી નથી. સિતાંશુએ એની કેટલીક છાંદસ-અછાંદસ રચનાઓમાં શબ્દના અર્થની જેમ તેના નાદતત્ત્વનો ય વૈચિત્ર્યપૂર્ણ ઉપ-યોગ કર્યો છે.

શબ્દના અર્થ પક્ષે પણ કવિકર્મની વિશેષતા વરતાયા વિના રહેતી નથી. કોઈ એક કલ્પન કે આલંકારિક છટા કાવ્યના સમગ્ર પટ ઉપર છવાઈ જઈ તેના ભાવસ્પંદમાં કેવી અજબ સ્ફૂર્તિ લાવે છે તેનું દૃષ્ટાંત પૂરું પાડે છે માધવ રામાનુજનું ગીત 'ઓણ'. એમાં 'ડૂંડે બેઠેલા દાણા'ના દર્શનથી, એને વ્યક્ત કરતા કલ્પનથી ખેડૂતની ઉક્તિમાં આવતી ભાવભરતીનો અનુભવ થાય છે. ક્યારેક કોઈ એક જ શબ્દ કાવ્યમાં આલેખાયેલ ભાવ કે ચિત્રને સચોટ રીતે અજવાળી મૂકે છે. પ્રિયકાન્તના 'ગાય' કાવ્યમાં 'વાગોળતી' શબ્દની એવી સાર્થકતા ઉમાશંકરે દર્શાવી છે.[૫] નિરંજન ભગતના 'એરોડ્રોમ પર' કાવ્યની અંતિમ પંક્તિમાં આવતો 'ઈંડું' શબ્દ કાવ્યમાં જેનું વિહંગરૂપે વર્ણન કર્યું છે તે વિમાનના વિભાવનમાં સચોટતા આણે છે.

અર્થ પરત્વે, કવિઓ અભિવ્યક્તિની જે વિવિધ ભંગીઓ, રીતિઓ અને યુક્તિઓ અજમાવે છે તેનો ય ખ્યાલ કરવો રહે છે. વિરોધ, વિરોધાભાસ, કટાક્ષ, વક્રતા, અન્યોક્તિ, સંદર્ભસંકેત, સમીપસ્થિતિ અને પ્રતીકની યોજનામાં શબ્દના અર્થની સમૃદ્ધિ છલકાતી હોય છે. આમાંથી સંદર્ભસંકેતની યુક્તિનો નિર્દેશ કરીશું; જેથી કાવ્યની સમજ કેળવવા માટે વાચકે કેટલી ને કેવી તૈયારી રાખવી પડે છે તેનો ખ્યાલ આવી શકે. દિનેશ કોઠારીએ એના 'મેલોડ્રામેટિક કથાકાવ્ય'માં પ્રેમાનંદની પંક્તિઓ યોજીને સુદામાનો સંકેત કર્યો છે તે આપણે જોઈ ગયા. (જુઓ : પૃ. ૫૨-૫૪.) નિરંજન ભગતના 'ગાયત્રી' કાવ્યની આ પંક્તિ-"આવતું વાદળું કેમ ઝીણી નાંખે નિઃશ્વાસ એટલી?"-કાન્તના 'અતિજ્ઞાન'ની એક પંક્તિના

૫. જુઓ : 'કવિતા વાંચવાની કળા'-પૃ. ૨૭

શબ્દો પોતામાં સમાવે છે. એ દ્વારા સહદેવની સ્થિતિના સંદર્ભથી કવિના વર્ણ્ય-પ્રસંગ પર વિશેષ પ્રકાશ પડે છે.

'મૃણાલ, મૃણાલ મારી સોનાની મૂરત;
આ તે શા તુજ હાલ!'

— સુરેશ જોષીની આ પંક્તિઓમાં નર્મદના સૂરત વિશેના ઉદ્દ્ગાર આવે છે જે મૃણાલ પ્રત્યેની કવિની અનુકંપાને સરસ ઉઠાવ આપે છે. આવા સંકેતો સમજવા જેટલી સજ્જતા ભાવકનામાં હોવી ઘટે. કાવ્યરચના અંગે આવી અનેક પ્રકારની ટેક્નિકનો–કલાકસબનો આશ્રય કવિ લે છે અને તેનો અભ્યાસ કવિતારસિક માટે આવશ્યક થઈ પડે છે. આપણા અનેક અધ્યાસો, સ્મૃતિસંસ્કારો અને પૂર્વાનુભવોને કવિ પોતાની સામગ્રીથી ઉદ્દ્બોધે છે. એવી અર્થસમૃદ્ધ સામગ્રીના યથોચિત વિનિયોગથી કાવ્યનું મૂલ્ય વધે છે.

આપણે જોયું કે કાવ્યનો આકાર રચાય છે કાવ્યાત્મક સામગ્રીની એકકેન્દ્રિત વ્યવસ્થિતિથી. કવિની અખંડ અનુભૂતિની એવી જ અખંડ આકૃતિનું–એટલે કાવ્યકૃતિનું આકલન કરવામાં, ભાવક પ્રથમ તો એ અખંડ અનુભૂતિનો સ્પર્શ પામે છે અને પછી તેના વિવિધ સૌંદર્યસાધક અંશોને અવલોકે છે અને એ અવલોકનને અંતે ફરીથી કાવ્યનું સમગ્ર સૌંદર્ય એ માણે છે. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ આની સ્પષ્ટતા કરતાં એક સ્થળે નોંધ્યું છે: 'કાવ્યબીજ–સંવેદન અખંડ હોય છે, અને કવિ તેને પ્રગટ કરવામાં પોતાની સર્વ શક્તિ–કલ્પના, બુદ્ધિ, સ્મૃતિ, જ્ઞાન, સમજ વગેરે યોજે છે. એ સૌને ઉત્તેજનાર કોઈ ઓછીવત્તી માત્રાની લાગણી હોય છે. કાવ્યનો પ્રતિભાવ, અનુભાવ (વાચકમાં) સર્વ પ્રથમ તો અખંડ જ હોય છે. પછી તેનું પૃથક્કરણ વાચક કરે છે.' આથી ફલિત થાય છે કે કવિતાના સમજ-પૂર્વકના વાચન–પુનઃ પુનઃ વાચન, દ્વારા થતી આનંદની ઉપલબ્ધિ ખરેખર શ્રમસાધ્ય છે અને યોગ્ય પરિશ્રમ કરનાર ભાવક જ કવિતાના અમૃતપાતનો ભોગી બને છે

૩

—તો કોઈ કાવ્યના રસાસ્વાદ કે અનુભાવન માટે તેનું એક વાર નહિ, અનેકવાર, વારંવાર પઠન કરવું આવશ્યક છે. પરન્તુ પઠને પઠને કાંઈ ને કાંઈ એ કૃતિમાંથી પામી શકીએ એ રીતે તે થવું જોઈએ; યંત્રવત્ નહિ. શાળાઓમાં કાવ્યો તૈયાર કરાવવામાં આવે છે તે રીતે કંઠસ્થ થયેલ ગમે તેટલી કૃતિઓ કે પંક્તિઓના 'કાવ્યત્વ'ની જો પીછાણ ન થઈ હોય તો એવી ગોખણપટ્ટી નકામી

જ જાય છે. એથી ઊલટું, સારી સાચી કવિતા તેા, રસપૂર્વક વંચાઈ હોય ત્યારે એક કે બે વારના પઠનમાં જ સ્મૃતિપટ ઉપર અંકાઈ જાય છે. મારા એક સ્નેહી વડીલની સ્મૃતિ ખૂબ સરસ છે. અને કવિતા—ખાસ કરીને સંસ્કૃત કવિતા પ્રત્યેનેા રસ પણ ભારે છે. તેમને મન તેા સ્મૃતિપરીક્ષા જ કાવ્યપરીક્ષાનું ધેારણ છે. એ કહે છે: 'જે શ્લેાક બે કે ત્રણ વાર વાંચ્યા પછી મને યાદ રહી જાય તે શ્લેાક ઉત્તમ.' આનેા અર્થ એ કે કવિતા સાથે આપણે તન્મય થવાનું છે તેમ જે વાંચીએ છીએ તે કવિતા-સાચું કાવ્ય હેાય એય જેવાનું છે. એ માત્ર પદ્ય તેા નથી ને તે જાણી લેવાનું છે. ઉમાશંકરે આ સંબંધે યેાગ્ય જ કહ્યું છે: 'કવિતા વાંચવામાં સૌથી મુખ્ય વિવેક આ કરવાનેા છે. કૃતિ કવિતા બનવા પામી છે કે નહીં? પદ્ય જોઈને ભેાળવાઈ જવાનું નથી. રચનાની નેમ માહિતી આપવાની છે કે સુંદરતાના અનુભવ દ્વારા આનંદ આપવાની, રસનિમગ્ન કરવાની છે?—એ જોવાનું છે. અનેક નમૂનાઓનેા પરિચય કરતાં કરતાં આ વિવેકશક્તિ ખીલે છે. ધીમે ધીમે *એ વસ્તુ સમજાય છે કે રસાસ્વાદ કરાવવા તાકતી શબ્દરચના જુદી જ, ચમત્કારક* હેાય છે. કવિતા સુધી પહેાંચનાર શબ્દરચનાના વિશેષેા પકડવાની તાલીમ ધીમે ધીમે, અનેક કૃતિઓના પરિચયને પરિણામે, સાંપડે છે"[૬]

કાવ્યાકાવ્યના વિવેકની શક્તિ ખીલવવા માટે કવિતાનું સતત પરિશીલન કરવું જરૂરી છે. એ અંગે કોઈ ચેાક્કસ કાર્યક્રમ આપી ન શકાય. કવિતારસિકે પેાતાનાં રસ, રુચિ અનુસાર ઉત્તમ કવિઓને સેવવા ઘટે. એ જ પ્રમાણે કાવ્ય સાથે કામ પાડવા અંગે પણ જે તે વ્યક્તિએ પેાતાની ચેાક્કસ પદ્ધતિ નક્કી કરી લેવાની રહે છે. કાવ્યસર્જન કરનાર કવિને જેમ કેાઈ માર્ગદર્શન ન આપી શકે તેમ જ કવિતાનું અનુભાવન કરનાર ભાવકને સૂચનાઓ કે નિર્દેશેા કરી ન શકાય. આમ છતાં અનુભવી પાઠકેા—વિવેચકેાએ કાવ્યપઠન અંગે અને એવા પઠન દ્વારા રસાસ્વાદન અંગે જે કહ્યું છે તેની જાણકારી લાભપ્રદ નીવડે ખરી[૭]

કાવ્યપઠન અંગેનાં રાજશેખરનાં કેટલાંક સૂચનેા આપણે જોઈ ગયા છીએ. (જુઓ: પ્રકરણ: ૧૦) કાવ્યપઠન કેવી રીતે કરવું જોઈએ અને તે કેવું હેાવું જોઈએ તે બાબત કાવ્યવિવેચકેાએ વારંવાર અનેક પ્રકારનાં સૂચન કરેલાં છે. નિરંજન ભગત પેાલ વાલેરીને અનુસરીને કાવ્યનું ત્રણ રીતે પઠન કરવા જણાવે છે. પ્રથમ એનું ગેય પઠન, પછી એનું વારંવાર અર્ધગેય પઠન અને અંતે અગેયપઠન એવા

---

૬. 'કવિતા વાંચવાની કળા' પૃ. ૬, ૭.

૭. જુઓ: પરિશિષ્ટ: ૬

ઉપક્રમ એમણે દર્શાવ્યો છે.૮ એમણે નોંધ્યું છે તેમ આપણે ત્યાં પહેલાં ગેય પઠનની પરંપરા હતી અને આધુનિક કાળમાં બધે જ અગેય પઠનની પરંપરા છે. મને લાગે છે કે ગેય કરતાં અગેય પઠન જ કવિતાની સાચી સમજ કેળવવામાં ઉપકારક નીવડી શકે. કવિતા ગાઈને—રાગડા તાણીને લલકારીને, તેના છંદ-લય સ્વરૂપને ભારે હાનિ પહોંચાડતા, એટલું જ નહિ; શબ્દોની પણ અવદશા-દુર્દશા કરતા ગાયનદાસો મેં જોયા છે. અને એથી કવિતાના ગેય કે અર્ધગેય પઠનનું સમર્થન હું ન કરી શકું. કવિતા અને સંગીતની ચર્ચા કરતાં આ અંગેની દલીલો રજૂ કરી છે (જુઓ : પ્રકરણ : ૬). નિરંજન ભગતે કહેલ શ્રાવ્ય-વાચન-પઠનનો તેમ જ વારંવારના પઠનનો મહિમા તો જેટલો કરીએ એટલો ઓછો છે. કાવ્ય વંચાતું જાય ત્યારે તે કાનથી સંભળાતું પણ જાય એ આવશ્યક છે આને માટે પ્રથમ કાવ્યના છંદનો લય પકડવો જોઈએ. અને તે લય અનુસાર જ, શબ્દોના ચોક્કસ રૂપને લક્ષીને તેમ જ છંદાનુસારી અને અર્થાનુસારી વિરામો લઈને કાવ્યનું પઠન કરવું જોઈએ આગળ કહ્યું તેમ પઠને પઠને ને પઠન દરમિયાન કાવ્યકૃતિના કોઈને કોઈ સૌંદર્યઅંશનું કંઈ ને કંઈ ગ્રહણ થતું જવું જોઈએ. આખરે કૃતિ સમગ્રને અવગત કરતાં સમાધિરૂપ આનંદની પ્રાપ્તિ થાય એવું છેલ્લું પઠન કરીને જ અટકવું જોઈએ. કાવ્યપઠન કેવું હોવું જોઈએ ને તે દ્વારા શું પ્રાપ્ત થવું જોઈએ તેનો નિર્દેશ નિરંજન ભગતે સુંદર રીતે કર્યો છે. પ્રત્યેક કવિતારસિકે હંમેશાં યાદ રાખવા જેવાં એ સૂચનો છે. એમણે કહ્યું છે : 'કાવ્ય સમગ્રનો અર્થ (જે કાવ્યના સૌ શબ્દોના અર્થોના સરવાળાથી કંઈક વિશેષ અને કંઈક અન્ય હોય છે તે અર્થ), કાવ્યખંડોનો અર્થ, શબ્દસમૂહોનો અર્થ, શબ્દે શબ્દનો અર્થ, હૃદય-બુદ્ધિ-આત્મા માટેનો અર્થ—આ સૌ અર્થોને અનુસરીને એમને અનુરૂપ, અનુકૂળ અવાજ, લય, આરોહ-અવરોહ, સ્વરભાર, વિરામ, મૌન આદિ દ્વારા વિવેકપૂર્વક, ઔચિત્યપૂર્વક, સમજપૂર્વક, સૂઝપૂર્વક, ધ્યાનપૂર્વક કવિતાનું પઠન કરવાનું છે પઠન એ સમાધિ છે, રસ સમાધિ છે. કવિતાનું પઠન એ સર્જન છે, સર્જનનો અનુભવ છે. વળી વાચક-ભાવક જ્યારે કોઈ પણ કાવ્યનું પઠન કરે છે ત્યારે જ, એક અર્થમાં એ કાવ્ય અસ્તિત્વમાં આવે છે, એ કાવ્યનું સર્જન થાય છે—કહો કે પુનઃસર્જન થાય છે. સુંદર કાવ્યનું સુંદર પઠન થાય ત્યારે જ એનો સાચો રસાસ્વાદ થાય છે....કવિતાનું પઠન એક કળા છે; શ્રમસાધ્ય અને કષ્ટસાધ્ય કળા છે, દુઃસાધ્ય અને દુર્લભ કળા છે.'૯

---

૮. જુઓ : 'કવિતા કાનથી વાંચો' પૃ. ૧૮.

૯. 'કવિતા કાનથી વાંચો' પૃ. ૧૯, ૨૦.

કાવ્ય વાચન-પઠન અંગે ઉમાશંકરનાં સૂચન પણ અહીં જ નોંધીએ. એમણે કહ્યું છે: 'કવિતા મોટેથી, અવાજોની સૃષ્ટિરૂપે એને સ્વીકારતા—વધાવતા હોઈએ એ રીતે વાંચવાની છે, કવિતા કેવળ એક અર્થસંકુલ તરીકે જ આસ્વાદવાની નથી, નાદ-સંકુલ તરીકે પણ આસ્વાદવાની છે, બલકે એક સાથે નાદ-અને-અર્થના સંકુલ તરીકે અનુભવવાની છે.

કવિતા કેવળ આંખ, કાન, લાગણી કે બુદ્ધિ વડે વાંચવાની નથી, લોહીથી વાંચવાની છે—સમગ્ર સંવિતતંત્રથી સંવેદવાની છે.'[૧૦]

કવિતાના આસ્વાદની પૂર્વતૈયારી રૂપે કવિતા પ્રતિની અભિમુખતા પ્રથમ કેળવાવી જોઈએ. સાચી અને સારી કવિતા રજૂ કરીને તેનું સૌંદર્યદર્શન કરાવીને આ કામ સારા શિક્ષકો અને કુશળ કવિઓ કરી શકે. એવી કેળવણીથી વંચિત રહેનાર કવિતા સાથે ભાગ્યે જ કામ પાડી શકે. કવિતા તરફની અભિમુખતા હોય તેનામાં રસાસ્વાદ માટેની ભૂમિકા રચાવી જોઈએ. આ ભૂમિકા એટલે પૂર્વગ્રહ-રહિતત્વ; પૂર્વગ્રહમુક્તિ. કારણ સ્વચ્છ કોરાં ચિત્ત ઉપર જ કવિતાના કામણનું સામ્રાજ્ય સ્થપાઈ શકે છે.

કાવ્ય કે કવિ વિશેનાં કોઈનાં પણ ટીકા-ટિપ્પણો તેમજ અભિપ્રાયો, પોતે કાવ્ય વાંચ્યા ને આસ્વાદ્યા પહેલાં બિલકુલ ધ્યાનમાં લેવાં ન જોઈએ. અગાઉથી બંધાયેલા એવા અભિગ્રહો કાવ્યાસ્વાદમાં વિઘ્નરૂપ નીવડે છે. કાવ્ય વિશેના અન્ય કાવ્યરસિક કે કાવ્યવિવેચકના અભિપ્રાયથી દોરવાવામાં હોય છે તેવું જ જોખમ તે કાવ્ય વિશે કે પોતાની સમગ્ર કાવ્યપ્રવૃત્તિ વિશેના કવિના અભિપ્રાયો—ને તે વિવેચક પણ હોય તો વિવેચનો—થી અભિભૂત થવામાં રહેલું છે. એ પણ કાવ્યના રસાસ્વાદની—નિર્મળ આનંદાનુભવની આડે આવે છે. ભાવકે એનાથી બચવાનો પ્રયત્ન કરવો રહ્યો. કાવ્યકૃતિ કે તેના કર્તા કવિ વિશેની માહિતી તથા કાવ્યનું વિવેચન ક્યારેક કાવ્યને સમજવામાં મદદરૂપ થાય છે એ સાચું. તોપણ તે કાવ્યના પ્રત્યક્ષ સીધા સંપર્કની તોલે તો ન જ આવી શકે. એવી માહિતી એવું જ્ઞાન કાવ્યના આસ્વાદન પછી, જરૂર હોય તો, તેની પૂર્તિરૂપે મેળવી શકાય. પરંતુ કાવ્ય સિવાયનું કાવ્યવિષયક કશું પણ જ્ઞાન કાવ્યના આસ્વાદમાં બાધારૂપ, બોજ-રૂપ જ છે એમ સમજી તેનાથી દૂર રહેવામાં લાભ છે. ઉપરાંત, પોતાની વ્યક્તિ-ગત મર્યાદા કે વિશેષતાને કારણે જ કોઈ બાબત કાવ્યના આસ્વાદમાં વિઘ્નરૂપ, આડખીલરૂપ લાગતી હોય તેનાથી પણ મુક્ત થવું એ કાવ્યાસ્વાદની સાચી ભૂમિકા છે. આવી ભૂમિકાવાળા કવિતારસિકને કાવ્યનો આસ્વાદ સહજ રીતે પ્રાપ્ત થઈ શકે.

૧૦. 'કવિતા વાંચવાની કલા' પૃ. ૩૨.

કાવ્યના આસ્વાદ કે ભાવનની પ્રક્રિયાનો તાગ મેળવવો મુશ્કેલ છે. એ ભાવકે ભાવકે ભિન્ન અને વિશિષ્ટ હોવાની. કેટલાક કવિઓએ સ્વાનુભવો વર્ણવ્યા હોવા છતાં કવિતાની સર્જનપ્રક્રિયા પૂરેપૂરી જાણી શકાઈ નથી. (જુઓ : ગત પૃ. ૯૪-૯૫.) ભાવનપ્રક્રિયાનું પણ એવું જ છે. આમ છતાં એ અંગે કહી શકાય કે પ્રથમ કાવ્યકૃતિનાં વિવિધ અંગોનું દર્શન, પછી તે દરેક અંગના સૌંદર્યનું પૃથક્ પૃથક્ અવલોકન અને છેવટે આખી કૃતિનું સમગ્રરૂપે આકલન—આવી કોઈક પ્રક્રિયામાંથી ભાવક પસાર થાય છે. અહીં દર્શાવ્યા તે ત્રણ તબક્કાઓ પૈકી છેલ્લામાં જે આનંદ-સમાધિ પ્રાપ્ત થાય છે તે કેવળ સ્વાનુભવનો વિષય છે અને એ આત્મલક્ષી પ્રવૃત્તિ વિશે કોઈથી પણ કશું કહી ન શકાય. જ્યારે એની પૂર્વેના બે તબક્કાઓ—કાવ્યઘટકાંગોનું દર્શન અને તેનું સૌંદર્યઅવલોકન—વિશે વસ્તુલક્ષી ધોરણો દર્શાવી શકાય છે. કાવ્યવિવેચનનું એ એક મહત્ત્વનું કામ છે. કવિતાના સ્વરૂપનું, તેનાં ઘટકતત્ત્વોનું, તે સૌની ઉપસ્થિતિ અને સ્થિતિનું તેમ જ તેમનાં કાવ્યમાં થતાં કાર્યનું અને કાવ્યસૌંદર્યસર્જનમાં તેમના ફાળાનું યથાર્થ જ્ઞાન પ્રાપ્ત થતાં કવિતાની સમજ ખીલે છે અને વિકસે છે. આવી સમજપૂર્વક કાવ્ય પાસે જતા કવિતારસિકને શુદ્ધ કાવ્યનંદનો અપૂર્વ લ્હાવો મળે છે. કહો કે કાવ્ય પોતે થઈને તેની સમક્ષ તેના રહસ્યના શતદલની પ્રત્યેક પાંખડી ખોલે છે. આગળનાં બધાં પ્રકરણોમાં આ દૃષ્ટિએ જ આપણે કવિતાની ચર્ચાવિચારણા કરી છે તે વાચકના ધ્યાનમાં આવ્યું જ હશે.

— અને છેલ્લે, કવિતા વિશેની આ બધી ચર્ચા-વિચારણાની ફલશ્રુતિ તો જે તે વાચકને તેની યોગ્યતા અનુસાર જે લબ્ધ થાય તે ખરી. આની દ્વારા વાચનારને કાવ્ય-અકાવ્યનો વિવેક કરતાં ફાવે, કાવ્યપદાર્થ અંગેની એની અણસમજ કે ગેરસમજ દૂર થાય અને એ કવિતાના સાચા રસાસ્વાદના પંથે પળે તો આ લખનારના શ્રમનું કિંચિત્ મૂલ્ય મનાશે. બાકી, કવિતા વિશે અંતિમ વચન ઉચ્ચારવાનો અધિકાર કોઈનો નથી. મારો તો નથી જ નથી.

૦

પરિશિષ્ટો

પરિશિષ્ટ : ૧

(અ) રોબર્ટ ફ્રોસ્ટના કાવ્યના વધુ પ્રાપ્ય અનુવાદો :

[૧] વનો છે શ્યામલ

કોનાં આ વન, છે જ તો મારી જાણમાં,
છે જોકે ઘર તો ભલા એનું ગામમાં.
ન થંભનો આંહી મને નિહાળશે
જોતો ભરાતાં વન આ હિમપાતમાં.

મારા નાના અશ્વને લાગતું હશે
વિચિત્ર રોકાણ આ, ન મકાન તો કશે.
વનો, થિજેલા વળી આ તળાવની
વચ્ચે તમિસ્રાભરી સાંજ શી લસે !

હલાવીને હય ઘંટડીઓ ધુરાતણી
જાણે પૂછે : નથી ને કંઈ ભૂલ આપની ?
સ્ફુરંત હળવા સપાટા હવાના
ને રેશમી હિમફરફર માત્રનો ધ્વનિ.

વનો છે સ્યામલ, ગહરાં મજાનાં,
પરંતુ મારે છે વચન પાળવાનાં,
સૂતા પ્હેલાં ગાઉ કૈં કાપવાના,
સૂતા પ્હેલાં ગાઉ કૈં કાપવાના.

ઉમાશંકર જોશી ['કાવ્યાયન' માંથી]

પરિશિષ્ટ

પરિશિષ્ટ : ૧

(અ) રોબર્ટ ફ્રોસ્ટના કાવ્યના વધુ પ્રાપ્ય અનુવાદો :

[૧] વનો છે શ્યામલ

કોનાં આ વન, છે જ તો મારી જાણમાં,
છે જોકે ઘર તો ભલા એનું ગામમાં.
ન થંભનો આંહી મને નિહાળશે
જોતો ભરાતાં વન આ હિમપાતમાં.

મારા નાના અશ્વને લાગતું હશે
વિચિત્ર રોકાણ આ, ન મકાન તો કશે.
વનો, થિજેલા વળી આ તળાવની
વચ્ચે તમિસ્રાભરી સાંજ શી લસે !

હલાવીને હય ઘંટડીઓ ધુરાતણી
જાણે પૂછે : નથી ને કંઈ ભૂલ આપની ?
સ્ફુરંત હળવા સપાટા હવાના
ને રેશમી હિમફ્ફૂંર માત્રનો ધ્વનિ.

વનો છે શ્યામલ, ગહરાં મજાનાં,
પરંતુ મારે છે વચન પાળવાનાં,
સૂતા પ્હેલાં ગાઉ કૈં કાપવાના,
સૂતા પ્હેલાં ગાઉ કૈં કાપવાના.

ઉમાશંકર જોશી ['કાવ્યાયન' માંથી]

[૨] હિમસંધ્યાએ વનમાં વિરામ

કોનાં ય આ વન હશે ? જરી હું ય જાણું
જેનું રહ્યું ઘર તહીં લઘુ ગ્રામ મધ્યે
જાણે કહીંથી કદી એ વિરમેલ હું છું
જોતો ઘણું વન બધું નિજ બર્ફ છાયું.

આ અશ્વ જે તરુણ તે મુજનો વિમાસે
શાને ય હું વિરમતો, નહિ ક્ષેત્ર-ગેહ
પાસે અહીં–વરસની ઘનઘોર સાંજ ,
થીજ્યાં તલાવ–વનની વચમાં પડી ત્યાં.

કંઠે રહ્યા રણકતો ઘૂઘરો હલાવી
કહેતો મને કશીય ભૂલ થતી નહીં ને ?
બીજો રહ્યો રવ અહીં હળવા સમીરનો.
પીંછા સમાન, ઝરતા મૃદુ બર્ફનો વળી.

કાંતાર છે ગહન શ્યામલ રમ્ય રમ્ય
–મારે પરંતુ વચનો–બહુ ગાઉ કાપવી
ઘેરાઈ જાઉં નહિ નિંદર તેની પ્હેલાં
ઘેરાઈ જાઉં નહિ નિંદર તેની પ્હેલાં.

પ્રિયકાન્ત મણિયાર ['સમીપ' માંથી]

[૩] નીંદર પ્હેલાં જવું જરૂર

હું જાણું કે કોનાં વન
ગામમહીં ઘર કોનું અહીં ?
વન પર છાયો બરફ નિરખવા
હું થંભ્યો, એ જોશે નહીં !

નેસ નહીં અહીં પાસે તોય
થીજ્યા સરવર, વનની બિચ
થશે અશ્વને થોભ્યું કેમ ?
સંધ્યાનું અંધારું ગીચ !

ભૂલ નથી ને ? એવું પૂછવા
ઘૂઘરીઓને હળુ હલાવે ;
નાદ હવાનો હૈયે હળવા
હિમ ઝરમરરવ કશો બિછાને !

વન આ ઊંડાં, સુંદર, શ્યામ :
પણ સારે કરવાનાં કામ.
જોજનના કૈં જોજન દૂર
નીંદર પ્હેલાં જવું જરૂર...
—નીંદર પ્હેલાં જવું જરૂર !

સુરેશ દલાલ ['સમિધ'માંથી]

[૪] હિમાચ્છાદિત સંધ્યાએ અરણ્ય વિશ્રામ

અરણ્યો આ કોનાં? મનડું મુજ એ ધારતું રહે.
રહે એનો સ્વામી નિજઘર વિશે ગ્રામની મહીં,
છતાં તે ના જોશે અહીં અટકી રહેતાં કદી મને.
અરણ્યોને એનાં નિરખું હું હિમાચ્છાદિત બન્યાં.

દિસે સંધ્યા શ્યામા વરસભરમાં સૌથી ગહન!
અરણ્યો આ બાજુ, સરવર બીજે જાગી જ ગયું.
વિસામાને માટે કુટિર નવ એકે ય નિરખું:
લઘુ ઘોડો મારો મન મહીં રહ્યો વિસ્મિત બની.

હલાવે એ બંધો, રણકી ઊઠતી ઘંટડી બધી.
પૂછે છે એ રીતે : "ભૂલ કશી તમારી થતી નથી?"
ફરાની વર્ષાને પવન-લહરી મંદ પ્રસરે.
ધ્વનિ ઊઠે તેથી નીરવ વનમાં એ ફરી વળે.

અરણ્યો છે ઘેરાં, ગહન, મનને મોહિત કરે
છતાં મેં આપેલાં વચન કરવાં પાલન પડે.
અને નિદ્રા પૂર્વે
જવાનું છે મારે પથમુજ રહ્યો દીર્ઘતમ છે.
અને નિદ્રા પૂર્વે
જવાનું છે મારે પથમુજ રહ્યો દીર્ઘતમ છે.

શાન્તિકુમાર. જ. ભટ્ટ ['કવિલોક-૫૮' માંથી]

[છેલ્લે આ કાવ્યનો એક સંસ્કૃત અનુવાદ]

[५] हिमवर्षिणि प्रदोषे वनदर्शनम्

काननान्ता इमे यस्य जानाम्यहं तं
वासमासेवते ग्रामकेऽस्मिन्किलासौ ।
काननान्तान्निजान्पूर्यमाणान् हिमेन
प्रेक्षितुं वस्थितं नात्र मां द्रक्ष्यतेऽसौ ॥ १ ॥

अश्वकस्यास्य मे भाति मन्ये विचित्रं
नान्तिके क्षेत्र्यगारं तथापीह केयम् ।
वस्थितिः काननेऽन्तर्घनीभूततोये
वत्सरस्यातिगाढान्धकारे प्रदोषे ॥ २ ॥

कम्पयत्यात्मसंनाहघण्टीरथायं
किं भ्रमः कोऽपि जातोऽत्र पृच्छन्निवाश्वः ।
अत शब्दोऽपरः केवलं मन्दवायो—
र्वल्गतां फेनकल्पाङ्कुराणां हिमान्या ॥ ३ ॥

काननान्ता अहो नीलरम्यावगाढा
आश्रुतं किन्तु मे भूरि संपादनीयम् ।
विश्रमो नाधुना दीर्घदीर्घोऽस्ति पन्थाः ॥ ४ ॥

गौरीप्रसाद चु. झाला ['સમિધ'માંથી]

(ખ) 'મેઘદૂત'નો શ્લોક ૬૫ અને તેના વિવિધ રૂપના પ્રાપ્ય અનુવાદો:

'મેઘદૂત'નો મૂળ શ્લોક–

'हस्ते लीलाकमलमलके बालकुन्दानुविद्धं
नीता लोध्रप्रसवरजसा पाण्डुतामाननश्रीः ।
चूडापाशे नवकुरवकं चारु कर्णे शिरीषं
सीमन्ते च त्वदुपगमजं यत्र नीपं वधूनाम्' ॥ ६५॥

અનુવાદો–

૧.

'હસ્તે લીલાકમલ અલકે બાલકુન્દો ગુંથે સ્ત્રી,
આણી લોધ્ર પ્રસવરજથી પાણ્ડુતા આનને શ્રી,
ચૂડાપાશે, કુરબક નવું, ચારુ કર્ણે શિરીષ,
સીમન્તે તો, જનમ્યું તું ગયે, પુષ્પ કાદમ્બિ નીપ.'

—ભીમનાથ ભોળાનાથ (૧૮૭૯)

૨.

'જ્યાં યુવતિકર રમવા કમળ ગુંથી અલક કળિ કુંદની
મુખકાંતિ લોધર કુસુમ રજથી પાંડુતા પામે ઘણી,
અંબોડલે કુરબક નવું કાને રૂડું સરસવ ધરે;
સેંથે કદંબ બિરાજતું જે યોગ નિપજે તાહરે.'

—હરિકૃષ્ણ બળદેવ ભટ્ટ (૧૮૯૬)

૩.

'ક્રીડાર્થે હસ્ત મધ્યે વિકસિત વિલસે કંજ સૌગંધ-પુંજ,
અંબોડે મોગરાની કમનીય કલિકા રાજતીઓ બહુ જ.
પાન્ડુતા લોધ્ર કેરા વિમળ પરિમલે પ્રામ વક્ત્રે વિલાસે.
કર્ણે ચારૂ શિરીષો કુરબક સુમનો શોભતાં કેશપાશે
સેંથામાં શોભતાં આગમન તુજ થકી ઉદ્ભવેલાં કદંબો,
એવી પુરાંગનાઓ નિરખી ફિર વિશે પામશે તું અચંબો.'

—શિવલાલ ધનેશ્વર (૧૮૯૮)

૪.

'હસ્તે લીલાકમલ, અલકે કુન્દનાં પુષ્પ નાનાં,
ભાસે લોધ્રપ્રસુનરજથી પાંડુ શોભા મુખે જ્યાં;
અંબોડામાં કુરવક નવાં; ચારુ કાને શિરીષો,
ધારે સેંથે તુજથીક ઉગ્યાં નીપ પુષ્પો વધૂઓ.'

—હિંમતલાલ ઘનશ્યામ (૧૯૧૩)

૫.

'હાથે રમતું કમલ, અલકે કુન્દકળીઓ પરોવી,
અણી લોધ્રની ફૂલરજ વડે કંઈ મુખે ગોરી શોભા,
અંબોડામાં નવકુરબકો, ચારૂ કાને શિરીષ
ને સેંથીમાં નીપ તુજ ઉગ્યાં : એવી ત્હાંની વધૂઓ.'

—ન્હાનાલાલ દલપતરામ કવિ. (૧૯૧૭)

૬.

'કમલ રમતાં ઝુલે હસ્ત, ગુંથી કળી—
અલકમાં મધુર અટમોગરાની,
લોધ્ર પુષ્પો તણી ભિંડિ વળગી રજે—
ગૌર શોભા વદન ઉપર આણી,
કુરબકોનાં નવાં પુષ્પ અંબોડલે,
કર્ણ સોહ્નાં શિરીષ કુસુમો,
વૃષ્ટિ તારીથિ પુષ્પો કદંબે ઉગ્યાં—
ત્રુટિ સેંથે ધરે જ્યાંનિ વહુઓ.

—ત્રિભુવન ગૌરીશંકર વ્યાસ (૧૯૩૭)

૭.

'ક્રીડા માટે કમલ અલકે હાથમાં કુંદ તાજું,
વેણીમાં તો કુરબક અને કાન શોભે શિરીષે
સેંથી નીપે તુજ ગમનથી જે થતાં, પાંડુવર્ણી
સ્ત્રીઓની જ્યાં કુસુમ રજથી લોધ્રની કાન્તિ ભાસે.'

—શંભુચંદ્ર રામચંદ્ર નાન્દી (૧૯૫૭)

૮.

'હસ્તે ક્રીડાકમલ અલકે કુંદ તાજાં ગૂંથેલાં
મુખે લોધ્રપ્રસૂન રજથી શોભતી પાંડુ શોભા;
અંબોડામાં કુરબક નવાં ચારુ કર્ણે શિરીષો,
ને જ્યાં સેંથે તુજથી ઊપજ્યાં નીપ ધારે વધૂઓ.'

—કૃપાશંકર બહેચરલાલ પંડિત (૧૯૬૩)

૯.

'હસ્તે લીલાકમલ, અલકે બાલકુન્દો ગૂંથેલા
લેપી લોધ્ર–કુસુમરજથી ગૌર સોહે મુખશ્રી,
ચૂડાપાશે નવકુરબકો, ચારુ કર્ણે શિરીષ
ને સેંથીમાં કદમ–ફૂલને ધારતી ત્યાં વધૂઓ.'

—જયન્ત પંડયા (૧૯૬૮)

[જયન્ત પંડયા અનુવાદિત 'મેઘદૂત' તેમ જ તેના હેમન્ત દેસાઈ લિખિત પ્રવેશકમાંથી ઉદ્ધૃત]

નોંધ :

અહીં મૂળ કૃતિ અને તેના વિવિધ અનુવાદો સંકલિત કરી આપ્યા છે તે એ દૃષ્ટિએ કે એના અભ્યાસ દ્વારા વાચકને કવિના અપરિવૃત્તિસહ શબ્દનું મહત્ત્વ સમજાય.

*

પરિશિષ્ટ : ૨

કવિતા અને ભાષા :

ભાષાનો શબ્દ : કાવ્યશબ્દનું સ્વરૂપ અને ત્રિવિધ શબ્દશક્તિઓ

કાવ્ય શબ્દની કલા છે. એટલે કાવ્યનું ઉપાદાન છે શબ્દ. શબ્દ માત્ર નહિ પણ અર્થપ્રતિપાદક શબ્દ. આ શબ્દ ભાષાનું ઘટક હોવાથી કાવ્યનું ઉપાદાન ભાષા અથવા વાણી છે એમ કહી શકાય. ભાષા એટલે શું ? તે સમજી લેવું આવશ્યક છે. ભાષા માનવીની મોટામાં મોટી સિદ્ધિ છે. માણસને અર્થવતો શબ્દ પ્રાપ્ત થયો તે માનવઇતિહાસમાં મહાન ઘટના ગણાય. એક માનવી બીજા માનવી સાથે વ્યવહાર કરે, કોઈ ને કોઈ પ્રકારનો વિચારવિનિમય કરે ત્યારે જ માનવસમાજ ચાલી શકે છે માનવીઓના આવા પરસ્પર વિચારવિનિમયનું સાધન તે ભાષા. ભાષાના શબ્દને માનવ મુખ દ્વારા ઉચ્ચારે છે અને કાન દ્વારા સાંભળે છે એટલે શબ્દને અવાજ હોય છે. પરંતુ માનવમુખમાંથી નીકળતાં તમામ ઉચ્ચારણો, તે દ્વારા ક્યારેક કાંઈક સૂચવાતું હોવા છતાં ભાષા બની શકતાં નથી જેમકે, 'ડચકારો,' અવાજને કેટલાક સંકેતો પ્રાપ્ત થતાં, તેમાં અર્થ ઉમેરાય છે. અને એવા અર્થવાળો શબ્દ તે જ 'ભાષા' ગણાય. પરંતુ શબ્દને હજુ વધુ સમજાવવાની જરૂર છે. કાગળ પર લખાયેલો કે છપાયેલો 'ઘોડો' શબ્દ તે શબ્દ નથી. પણ તેનું ઉચ્ચારણ જ શબ્દ છે. આમ 'ભાષા'નો શબ્દ તે બોલાતો શબ્દ છે. કોઈ શબ્દના અવાજ–ઘટકોનું પૃથક્કરણ કરીએ તો જણાશે કે તેમાંના કોઈને કે બધાને તે શબ્દ દ્વારા સૂચવાતા પદાર્થ સાથે કાંઈ જ સંબંધ નથી. જેમકે, 'ઘોડો' શબ્દમાં આવી યોજના છે : ઘ્+ઓ, ડ્+ઓ. આમાંના કોઈ સ્વર કે વ્યંજનને સ્વતંત્ર રીતે પેલાં ચારપગવાળાં પ્રાણી સાથે કાંઈ જ સંબંધ નથી, પણ ગુજરાતી ભાષા જાણનાર માણસ આ શબ્દનું ઉચ્ચારણ સાંભળે છે ત્યારે તેના ચિત્તમાં તરત જ તે પ્રાણી-પ્રત્યક્ષ થાય છે આમ શાથી થાય છે? અવાજના ઘટકો સાથે અર્થ રૂઢિથી જોડાયેલો છે. અને પૂર્વસંસ્કારને લીધે તેનો બોધ થાય છે. એટલે ભાષા યાદચ્છિક અવાજ પ્રતીકોની વ્યવસ્થા છે એમ કહી શકાય. આની ભાષાનો પ્રત્યેક શબ્દ તે એક પ્રતીક છે–કોઈ પદાર્થ કોઈ ભાવ કે કોઈ પ્રક્રિયાનો સંકેત છે. આ ભાષા દ્વારા માણસ પોતાના વિચાર કે લાગણી બીજા આગળ વ્યક્ત કરી શકે છે–બીજાને પહોંચાડી શકે છે. આને આપણે અવગમન કહી શકીએ. આથી ભાષા એટલે માનવ માનવ વચ્ચેના અવગમનનું સાધન.

માનવ માનવ વચ્ચે થતું અવગમન ભાષા દ્વારા થાય છે. ત્યાં ભાષાના વપરાશનો કોઈ ચોક્કસ હેતુ હોય છે કે પ્રયોજન હોય છે. જેમકે મને તરસ લાગી હોય તો હું 'મને પાણી આપો' એમ કહું છું. અર્થાત્ મારે પાણી જોઈએ છે તે જણાવવાના હેતુથી હું ભાષા વાપરું છું. આમ ભાષાનો વપરાશ વ્યવહારમાં હેતુપૂર્વક થાય છે અને તે હેતુ પૂરો થયા પછી એની એ ભાષા, એની એ રીતે કોઈ ફરીથી વાપરતું નથી. સાહિત્ય (એટલે વિશાળ અર્થમાં કાવ્ય,) પણ ભાષાનો ઉપયોગ કરે છે. પરન્તુ એ ઉપયોગનો કોઈ સ્થૂળ હેતુ હોતો નથી. કાંઈક જ્ઞાન માહિતી મેળવવા કે આપવા માટેનો તે ઉપયોગ નથી. કવિ કે સાહિત્યકાર ભાષા વાપરે છે કલાસર્જન માટે અને કલાનો વ્યાવહારિક હેતુ હોતો નથી. કલાનો એક માત્ર હેતુ હોય તો તે છે નિર્ભેળ, નિર્વ્યાજ આનંદ આપવાનો. આથી કવિએ વાપરેલી ભાષા સ્થૂળ પ્રયોજન વગરની હોઈને વિશિષ્ટ છે. એ વિશિષ્ટ ઉપયોગને લીધે તે ભાષા એના એ સ્વરૂપે જળવાઈ રહે છે. અને એનું પુનઃ પુનઃ સેવન થાય છે. દા.ત. નરસિંહ મહેતાની આ પંક્તિ–

"નિરખને ગગનમાં કોણ ઘૂમી રહ્યો,
તે જ હું તે જ હું શબ્દ બોલે."

—આ પંક્તિ ઉચ્ચારવા પાછળ તરસ છીપાવવા માટે પાણી માગવા જેવું કોઈ પ્રયોજન નથી. બલકે એનું ઉચ્ચારણ અને શ્રવણ નિષ્પ્રયોજન છે એનું પ્રયોજન કેવળ આનંદ આપવાનું છે. એના દ્વારા, ભાષાના થયેલા આ વિશિષ્ટ ઉપયોગ દ્વારા કંઠની સ્થૂળ પ્યાસ નહીં, પરંતુ આત્માની સૂક્ષ્મ પ્યાસ બૂઝાય છે. આમ કવિ ભાષાનો ઉપયોગ કરે છે તે સાવ જુદી રીતે કરે છે.

વ્યવહારમાં વપરાતી એટલે કે પરિચિત ભાષાને કવિ પોતાના કલાસર્જનના ઉપાદાન તરીકે સ્વીકારે છે. તેમાં ઘણી મુશ્કેલી રહેલી છે; તેમાં પડકાર રહેલો છે. કેમકે ભાષા જેવા સ્થૂળ વપરાશના સાધન દ્વારા કવિને પોતાની સૂક્ષ્મ અનુભૂતિ વ્યક્ત કરવાની છે, એટલું જ નહીં તેનું ભાવકના હૃદયમાં સંક્રમણ કે અવગમન કરવાનું છે. ભાષા દ્વારા વ્યવહારમાં થતું અવગમન અને ભાષા દ્વારા કાવ્ય કે સાહિત્યમાં થતું અવગમન એ બંને ભિન્ન છે. વ્યવહારમાં ભાષા દ્વારા હકીકતોનું, તથ્યોનું અને માહિતીઓનું અવગમન થાય છે જ્યારે સાહિત્યમાં જે અવગમન થાય છે તે કવિના અનુભવોનું થાય છે. કવિનો પોતાનો અનુભવ કે પરકાનો તેણે આત્મસાત્ કરેલો અનુભવ, કવિએ રચેલા કાવ્યનો આસ્વાદ લેનાં ભાવકના ચિત્તમાં યથાતથ પહોંચે છે. આ રીતે આગવા અને વિશિષ્ટ અનુભવને યથાતથ

પહોંચાડવા માટે જે ભાષા વપરાય છે તે વિશિષ્ટ જ હોવાની. આથી કહી શકાય કે કાવ્યભાષા અને વ્યવહારભાષા બંને ભિન્ન છે. આ ભિન્નતા શી છે? તે સમજવા આપણે કાવ્યની ભાષાનું સ્વરૂપ જાણવું જરૂરી છે. એટલે કે ભાષા અથવા શબ્દનો કવિ કેવો અને કેવી રીતે ઉપયોગ કરે છે તે સમજવું જોઈએ. સાહિત્યની ભાષાનું સ્વરૂપ વ્યવહારભાષાની તુલનાએ જ સમજી શકાશે.

ભાષાના શબ્દને બે પાસાં છે. અર્થ અને અવાજ, એટલે 'sound and sense' એ બંનેની સાહિત્યમાં જેટલી દરકાર અને માવજત થાય છે તેટલી વ્યવહારમાં થતી નથી. દા.ત. 'ફૂલદાનીમાં ગુલાબનાં ફૂલ છે.' આ વાક્યમાં 'ફૂલ' શબ્દના અર્થનું જેટલું મૂલ્ય છે તેટલું તેના અવાજનું નથી. કારણ કે તેમાં એક તથ્યનું કે હકીકતનું જ ઉચ્ચારણ છે. જ્યારે ફૂલ નામના પદાર્થ દ્વારા કોઈ અનુભવની અભિવ્યક્તિ થતી હોય ત્યારે ફૂલને બદલે જો બીજા શબ્દનો ઉપયોગ થાય તો તેમાં તેના અવાજનું પણ મૂલ્ય હોય છે. દા.ત.–

(૧) 'સ્નેહઘન કુસુમવન વિમલ પરિમલ ગહન,
નિજ ગગનમાંહી ઉત્કર્ષ પામે.'

(૨) 'તમારા સાન્નિધ્યે સુરભિ સુમને ઝળક વિયતે!'

(૩) 'આટલાં ફૂલો નીચે ને આટલો લાંબો સમય
ગાંધી કદી સૂતા નથી.'

ઉપરની પંક્તિઓમાં 'ફૂલ' નામના પદાર્થને સૂચવતા ત્રણ શબ્દો અનુક્રમે 'કુસુમ', 'સુમન' અને 'ફૂલ' વપરાયા છે. અને તે દરેકનું દરેક જગ્યાએ સાર્થક્ય છે. આમાંની કોઈ પંક્તિમાં એકને બદલે બીજો શબ્દ મૂકી શકાશે નહિ. તેમ કરતાં પંક્તિનું સૌંદર્ય ખંડિત થશે; કે નષ્ટ થશે કારણ સ્પષ્ટ છે કે ત્યાં શબ્દના અર્થ અને અવાજ બંનેનું મહત્ત્વ છે. શબ્દનું આ સ્વરૂપ છે અને કવિના શબ્દની આ વિશિષ્ટતા છે. એને અનુલક્ષીને જ કાવ્ય માટે કહેવાયું છે કે '**शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्**' કાવ્ય એટલે શબ્દ અને અર્થનું સહિતપણું–એ બંનેની સહસ્થિતિ 'સાહિત્ય' શબ્દ પણ એમાથી જ ઉદ્‌ભવ્યો.

આમ શબ્દનું સ્વરૂપ જોયા પછી હવે શબ્દની શક્તિનો—ત્રિવિધ શક્તિનો વિચાર કરીએ.* શબ્દની શક્તિ એટલે શબ્દની અર્થ આપવાની

* શબ્દશક્તિનું નિરૂપણ સંસ્કૃતમાં, 'કાવ્યપ્રકાશ'માં મમ્મટે વિસ્તારથી કર્યું છે. એના અનેક અનુવાદો સુલભ છે. ગુજરાતીમાં એ માટે જુઓ : 'ભારતીય કાવ્યસિદ્ધાંત લેખકો : જયન્ત કોઠારી અને નટુભાઈ રાજપરા.

શક્તિ એ શક્તિઓ ત્રણ છે: અભિધા, લક્ષણા અને વ્યંજના. શબ્દની અભિધા શક્તિ એટલે શબ્દનો સીધો મુખ્ય અર્થ; તત્કાળ સમજાઈ જતો અર્થ આપવાની શક્તિ. શબ્દનો જે વાચ્યાર્થ છે એટલે કે શબ્દના ઉચ્ચારણ માત્રથી જે નિશ્ચિત અર્થ તરત પકડાઈ જાય છે તે પ્રગટ કરવાની શક્તિ અભિધા કહેવાય છે. અભિધા દ્વારા શબ્દનો પ્રસિદ્ધ અર્થ આપણે સમજીએ છીએ દા.ત. 'ગુલાબ' કહેતાં એ નામનું અમુક ચોક્કસ આકાર, રૂપ અને ગંધવાળું ગુલાબી રંગનું ફૂલ એમ સમજાય છે. આ અભિધાશક્તિ બહુ મહત્ત્વની છે કેમકે તેને આધારે, તેના આશ્રયે આપણો વાણીવ્યવહાર ચાલે છે. કાવ્ય સિવાયનાં ભાષાનાં અન્ય લખાણોમાં આ જ શક્તિ કામ કરતી હોય છે.—શાસ્ત્રોમાં તો સવિશેષ. લક્ષણા અને વ્યંજનાની શક્તિઓ પણ અભિધા વિના ક્રિયાશીલ બની શકતી નથી. એટલે કે અભિધાનો અર્થ પકડાયા પછી જો કોઈ વાણીપ્રયોગમાં લક્ષણા કે વ્યંજના હોય તો તેનું ચિત્તમાં સ્ફુરણ થાય છે. જેમકે, 'અધૂરો ઘડો છલકાય' એ વાક્ય બરોબર સમજાયા પછી જ તેમાં રહેલો ગૂઢ અર્થ કે 'જે માણસમાં બહુ જ્ઞાન કે ઊંડાણ ન હોય તે વધુ ખોલખોલ કરે છે' તે સમજાય છે. આમ વાચ્યાર્થની મદદથી જ લક્ષ્યાર્થ કે વ્યંગ્યાર્થ પામી શકાતો હોય છે. એટલે અભિધાનું ભારે મહત્ત્વ છે. જગન્નાથ વગેરે કેટલાક કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ અભિધાના પ્રકારો પણ પાડયા છે.

કોઈ વાક્ય કે કોઈ કાવ્યની પંક્તિ અથવા અર્થ થઈ શકે એવી કોઈ પણ ઉક્તિ આપણે સાંભળીએ છીએ ત્યારે સૌ પ્રથમ અભિધાથી અર્થ સમજવા આપણે પ્રયત્ન કરીએ છીએ. પણ ક્યારેક એવું બને છે કે સીધો અર્થ આપણને સંતોષ આપતો નથી અથવા સીધા અર્થબોધ ઉપરાંત એમાં કંઈક વિશેષ અર્થ રહેલો છે એમ આપણને લાગે છે. 'તેણે નાક કાપ્યું.' એટલે સાચેસાચ નાક કાપી નાખ્યું એમ નહિ પણ એક માણસે બીજા માણસની આબરૂ લીધી એવો અર્થ થાય. આનો જે અર્થ આપણને સમજાય છે તે શબ્દની લક્ષણા નામની શક્તિ દ્વારા સમજાય છે અને તેને લક્ષ્યાર્થ કહેવામાં આવે છે. ફરી નોંધવાનું કે લક્ષ્યાર્થનો આધાર તો વાચ્યાર્થ પર જ છે. લક્ષણા અને તે દ્વારા પ્રાપ્ત થતા અર્થ માટે ત્રણ પરિસ્થિતિ અથવા શરતો જરૂરી છે: (૧) મુખ્યાર્થ બાધ; (૨) તદ્યોગ અને (૩) રૂઢિ અથવા પ્રયોજન. આ લક્ષણાના અનેક પ્રકારો આપણા મીમાંસકોએ દર્શાવ્યા છે.

અભિધા અને લક્ષણા ઉપરાંત શબ્દની ત્રીજી વ્યંજના નામની શક્તિ સ્વીકારવામાં આવી છે. અભિધાશક્તિ શબ્દના મુખ્ય અર્થનો બોધ કરાવીને અટકી જાય છે. જ્યારે મુખ્ય અર્થનો બાધ થાય છે ત્યારે રૂઢિ કે પ્રયોજનને ધ્યાનમાં લઈને આપણે લક્ષ્યાર્થ પ્રાપ્ત કરીએ છીએ. પરંતુ ઘણીવાર શબ્દના મુખ્ય અર્થનો બાધ થતો નથી. મુખ્ય અર્થને ગૌણ રૂપે રાખીને બીજો કોઈ નવો જ

અર્થ તેમાંથી પ્રગટતો હોય છે. આવો અર્થ તે વ્યંગ્યાર્થ. સહૃદયને કાવ્યમાં આવા અર્થની પ્રતીતિ થતી હોવાથી તેને પ્રતીયમાન અર્થ પણ કહે છે. કોઈ વાકય કે કાવ્યપંક્તિ અભિધા પછી લક્ષણા દ્વારા પણ ન સમજાય અથવા તે દ્વારા અર્થ મળવા ઉપરાંત તેમાં બીજો કોઈ ગર્ભિત અર્થ રહેલો જણાય ત્યારે વ્યંજનાશક્તિ કામે લાગે છે. વળી શબ્દ અંગેની એટલે આખા વાક્યને લગતી ચોથી શક્તિ તે તાત્પર્યશક્તિ. તાત્પર્ય સ્પષ્ટ હોવા છતાંય કોઈ અર્થ વાકય કે પંક્તિમાંથી પ્રગટવાની સંભાવના લાગે ત્યારે વ્યંગ્યાર્થનો વિચાર કરવામાં આવે છે.

અભિધા માત્ર શબ્દનો સીધો અર્થ વ્યક્ત કરે છે. લક્ષણા દ્વારા લાક્ષણિક એટલે કે વિશિષ્ટ અર્થ સમજાય છે. તાત્પર્યશક્તિ જેને કેટલાક સ્વીકારતા જ નથી તે વાકયના વ્યાકરણસિદ્ધ અન્વયનો બોધ કરાવે છે. આ શક્તિનો શબ્દ સાથે નહિ પણ સમગ્ર વાકય સાથે સંબંધ છે. અને તે વાક્યમાંના બધા શબ્દોને જોડીને તેમનો સંબંધ સ્પષ્ટ કરીને અર્થબોધ કરાવે છે. તાત્પર્યશક્તિ કે વૃત્તિથી વાક્યાર્થનો બોધ થાય છે. અને તેથી તેની શબ્દની શક્તિઓમાં ગણના થઈ શકે નહિ. તાત્પર્યવૃત્તિનો અસ્વીકાર કરવાથી ખાસ કોઈ મુશ્કેલી ઊભી થતી નથી પરંતુ શબ્દની ત્રીજી શક્તિ જે વ્યંજના તેનો તો વાકય પરત્વે સ્વીકાર કરવો જ પડે એમ છે. વ્યંજનાનો પણ અસ્વીકાર કરનારા વિદ્વાનો છે. પરંતુ ધ્વનિ સંપ્રદાયના આલંકારિકોએ અથવા સાહિત્યશાસ્ત્રીઓએ વ્યંજના ઉપર ખૂબ જ ભાર મૂક્યો છે. અને વ્યંજનાને–વ્યંજનાવ્યાપાર (process)ને એક સ્વતંત્ર વ્યાપાર તરીકે એટલે કે ગૂઢાર્થના બોધની વિશેષ પ્રક્રિયા તરીકે સ્વીકારેલ છે.

વ્યંગ્યાર્થ કોઈ એક શબ્દ કે વાકયમાંથી નહિ પણ સમગ્ર વક્તવ્યમાંથી પ્રગટ થાય છે. '**कुमारसंभव**'માં કાલિદાસે પાર્વતીના અનુલક્ષમાં લખેલો એક શ્લોક જાણીતા ઉદાહરણ તરીકે દર્શાવી શકાય. તેનો ભાવાર્થ આમ થાય છે : "દેવર્ષિ નારદ જ્યારે પાર્વતીના પિતાને શંકરની વાત કરતા હતા ત્યારે પાસે નીચું મોં રાખીને ઊભેલી પાર્વતી કમળપત્રો ગણતી હતી." આમાં વાચ્યાર્થ સ્પષ્ટ સમજાઈ જાય છે. પરંતુ તેમાં રહેલો વ્યંગ્યાર્થ સહૃયને જ, એટલે અધિકારી વાચક ને જ સમજાય એવો છે. આમાંથી એમ વ્યંજિત થાય છે કે પાર્વતી લજ્જા પામી હતી; તેને શંકર પ્રત્યે અનુરાગ હતો. આ વ્યંજનાના પણ અનેક ભેદ, પ્રભેદ પાડવામાં આવ્યા છે પણ તેની વિગતવાર ચર્ચા અત્રે પ્રસ્તુત નથી.

વ્યંગ્યાર્થને લક્ષમાં રાખીને ભારતીય કાવ્યમીમાંસકોએ કાવ્યના ઉત્તમ, મધ્યમ અને કનિષ્ઠ એવા પ્રકારો પાડયા છે. જેમાં વચ્ચાર્થ અને વ્યંગ્યાર્થ બંને સુંદર

હોય, પણ વ્યંગ્યાર્થ વાચ્યાર્થ કરતાં વધુ સુંદર હોય તે ઉત્તમ કાવ્ય. જેમાં વાચ્યાર્થ સુંદર હોય પણ વ્યંગ્યાર્થ ગૌણ હોય તે મધ્યમ કક્ષાનું કાવ્ય. અને જેમાં વાચ્યાર્થ સુંદર હોય પણ વ્યંગ્યાર્થ હોય જ નહિ તે ઉતરતી કોટિનું એટલે કનિષ્ઠ પ્રકારનું કાવ્ય છે. આમ મમ્મટ કહે છે.

વ્યંજનાવ્યાપાર અને વ્યંગ્યાર્થનું ધ્વનિની દૃષ્ટિએ વધુ મહત્ત્વ છે. વ્યંગ્યાર્થ એટલે જ ધ્વનિ. 'ધ્વનિ તે કાવ્યનો આત્મા' ('काव्यस्य आत्मा ध्वनिः।') કહેનાર ધ્વનિ સંપ્રદાયના આચાર્ય આનંદવર્ધન અને અભિનવગુપ્ત થઈ ગયા. તેમણે વ્યંજનાવ્યાપારને કાવ્ય માટે અત્યંત આવશ્યક માન્યો છે.

પરિશિષ્ટ : ૩

છંદોવિનિમયનાં દૃષ્ટાંતો

(અ) છંદોવિનિમયનો એક પ્રયોગ ડોલરરાય માંકડે, અભ્યાસીઓને ઉપયોગી થાય તે દૃષ્ટિએ કર્યો છે. તેમણે 'શેષ'ના એક કાવ્યની અનુકૃતિ કરી છે. મૂળ કાવ્ય અને એ અનુકૃતિ અહીં નોંધી છે :

માગું બસ રાત–વાસો જ હું

[પૃથ્વી]

ગયો દી, થયું મોડું ને ઉપર રાત અંધારી છે,
નભે ઝઝૂમતાં ઘનો, નહિ હું માર્ગનો ભોમિયો,
નજીક ન સરાઈ, સાથી વણ થૈ રહ્યો એકલો,
પિછાણ નહિ ક્યાંઈ, ને મુલક આ અજાણ્યો મને,

બધો દિવસ ચાલી ચાલી ચરણો ય થાકી ગયા,
ન આશ્રય બીજે–ન બારી પણ ખુલ્લી બીજે ક્યહીં,
નિહાળી તમ દીપ, દ્વાર પણ આ તમારાં ખુલ્લાં,
અજાણ અહીં આવી માગું બસ રાતવાસો જ હું.

વિશાળ તમ હર્મ્ય માંહી ક્યહીં કો ખૂણો સાંકડો,
થશે મુજ જીર્ણ કેરી મૂકી દેહને પૂરતો;
તમો નશીબદારને નહિ કશું જણાશે ય ને
પરોઢ મુજને થતાં નવીન તાઝગી આવશે.

મુસાફરી હજી રહી હું નવ જાણું કે કેટલી
પરંતુ તવ પાડ અંત સુધી કો દી ભૂલીશ ના.

['શેષનાં કાવ્યો' માંથી – પૃ. ૯૮]

અનુકૃતિ

[હરિણી]

દિન વહી ગયો, મોડું થયું ને, નિશા પણ ઘેરી છે,
નભ ઝઝૂમતાં અભ્રો, ને હું નહીં પથ ભોમિયો;
છઉં વિકળ હું શાથી વ્હોણો, સરાઈ સમીપ ના,
પરિચય નહીં કોનો યે, ને અજાણ પ્રદેશ આ.

દિવસ સઘળો ચાલી ચાલી ગયા ચરણો રહી,
સ્થળ અવર ના, બારી બીજે ખુલી દીસતી નથી.
નિરખી દીપને, જોઈ દ્વારો વળી તમ આ ખુલાં,
બિન પરિચયી રાત્રિ વાસો કને તમ માગું હું.

વિપુલ તમ આ હર્મ્યો માંહીં ક્યહીંક ખુણે ખુણે,
મુજ જઈફનાં મૂકી હાડો સમાઈ સુખે જશે.
તમ નશીબવંતો ને ના તે કશુંય જણાય, ને
દિવસ પડતાં મારાં અંગે થશે નવ તાઝગી.

નવ ખબર કે બાકી મારે રહ્યો પથ કેટલો,
પણ ભૂલીશ ના અન્તે યે હું કદી તમ પાડને.

['કાવ્યવિવેચન' માંથી – પૃ ૧૨૭]

(ઘ) 'રાત કેમે ન વીતી' એ ચરણાંત રાખી વિવિધ વૃત્તોમાં પાદપૂર્તિરૂપ શ્લોકો તેમ તુલનારૂપ શ્લોકો રામપ્રસાદ બક્ષીએ રચ્યા છે. છંદોવિનિમયના પ્રયોગ લેખે એ નોંધપાત્ર હોઈ તેમાંથી કેટલાક શ્લોકો અત્રે ઉતાર્યા છે. (ક્રમ મેં બદલ્યા છે) :

[કૌંસમાં દર્શાવેલ આંકડા દરેક છંદની અક્ષર સંખ્યા સૂચવે છે.]

૧. શાલિની (૧૧)

'વ્હેલી ઊઠી કાન્તની વાટ જોતી,
બારે આવ્યા ને વળી ધૈર્ય ખોતી;
સંધ્યા ટાણે મૂક શી મૂક રોતી –
મુગ્ધાની એ રાત કેમે ન વીતી.'

૨. વૈશ્વદેવી (૧૨)

'વ્હેલી ઊઠીને કાન્તની વાટ જોતી
ધારે આશા કૈં ને વળી ધૈર્ય ખોતી;
સંધ્યાટાણે તો મૂઢ શી મૂક રોતી –
મુગ્ધાની એવી રાત કેમે ન વીતી.'

૩. ચંચરીકાવલી (૧૩)

'અહો વ્હેલી ઊઠી કાન્તની વાટ જોતી,
ઉરે ધારે આશા ને વળી ધૈર્ય ખોતી;
અને સંધ્યાટાણે મૂઢ શી મૂક રોતી,
અરે ! મુગ્ધાની એ રાત કેમે ન વીતી.'

૪. ચંદ્રલેખા (૧૫)

'વ્હેલી ઊઠી ઉમંગે એ કાન્તની વાટ જોતી,
ધારે આશા ઉરે કૈં ને કૈં વળી ધૈર્ય ખોતી;
સંધ્યાટાણે નમેરે રે મૂઢ શી મૂક રોતી –
મુગ્ધા કેરી અકારી એ રાત કેમે ન વીતી.'

૫. મંદાક્રાંતા (૧૭)

'વ્હેલી ઊઠી ચિરવિરહિણી કાન્તની વાટ જોતી,
ધારે આશા પ્રિયમિલનની ને વળી ધૈર્ય ખોતી;
સંધ્યાટાણે તિમિર પ્રસર્યે મૂઢ શી મૂક જોતી.
મુગ્ધાની એ યુગ યુગ સમી રાત કેમે ન વીતી.'

૬. મેઘવિસ્ફૂર્જિતા (૧૯)

'અહો ! વ્હેલી ઊઠી ચિરવિરહિણી કાન્તની વાટ જોતી,
ઉરે આશા ધારે પ્રિયમિલનની ને વળી ધૈર્ય ખોતી;
અને સંધ્યાટાણે તિમિર વધતાં મૂઢ શી મૂક રોતી,
અરે ! મુગ્ધાનીએ યુગ યુગ સમી રાત કેમે ન વીતી.'

૭. સ્રગ્ધરા (૨૧)

'વ્હેલી ઊઠી ઉમંગે સુચિરવિરહિણી કાન્તની વાટ જોતી,
ધારે આશા ઉરે કૈં પ્રિયમિલન તણી ને વળી ધૈર્ય ખોતી;
સંધ્યાટાણે નમેરાં તિમિર પસરતાં મૂઢ શી મૂક રોતી,
મુગ્ધાની એ અકારી યુગ યુગ સરખી રાત કેમે ન વીતી.'

['વાઙ્મય વિમર્શ' માંથી – પૃ. ૧૬૭–૧૬૯.]

*

પરિશિષ્ટ : ૪

પદ્યરચનાનો પરિચય

વાણીનાં બે સ્વરૂપો છે : ગદ્ય અને પદ્ય. ગદ્યમાં અલગ તારવી બતાવાય એવો કોઈ મેળ હોતો નથી; કોઈ નિયમ હોતો નથી. જ્યારે પદ્યમાં ગાણિતિક પદ્ધતિથી દર્શાવી શકાય એવું માપ હોય છે. અને એ માપ કોઈક નિયમને વશ વર્તે છે. રા. વિ. પાઠક કહે છે તેમ 'માપથી સિદ્ધ સુમેળવાળી વાણી એટલે પદ્ય. પદ્યની વિશિષ્ટ આકૃતિ કે આકાર તે છંદ.' આ છંદનું આખું શાસ્ત્ર હોય છે. અને તેને 'પિંગળ' કહેવામાં આવે છે. કવિએ એનો અભ્યાસ કર્યો હોય છે તેમ ભાવકને પણ એનો અભ્યાસ કવિતાના રસાસ્વાદમાં ઉપયોગી–ઉપકારક નીવડી શકે. પદ્ય તેની વિશિષ્ટતાને લીધે પઠનમાં તેમ જ લેખનમાં જુદું પડે છે. પદ્યરચના એટલે છંદમાં લખાયેલી કૃતિ. એને જોતાં જ, તરત જ પારખી શકાય છે. અહીં ઉચિત દૃષ્ટાંતો સાથે ગુજરાતી પદ્યરચનાનો તેમ જ તેના મુખ્ય પ્રકારોનો પરિચય કરીશું.

છંદમાં આવતા માપ કે મેળમાં ઉચ્ચારણ અનુસાર જુદાં જુદાં તત્ત્વોમાં લઘુ અને ગુરુ અક્ષર ઉપર મેળનો આધાર રહે છે. નીચેની વસંતતિલકાની પંક્તિના લઘુગુરુ તપાસવાથી એનો ખ્યાલ આવશે. લઘુ માટે 'લ' અને ગુરુ માટે 'ગા' જેવા અક્ષરો યોજાય છે. તેમ પૃથક્કરણની અનુકૂળતા ખાતર ગુરુ માટે (–) અને લઘુ માટે (∪) એવાં ચિહ્નો વપરાય છે. એ પ્રમાણે આ પંક્તિ જોઈએ :

– – ∪ – ∪ ∪ ∪ –   ∪ ∪ – ∪ – –
ઊં ચાં પ્ર ચં ડ શિ ખ રો | ન ભ ને અ ડે છે. (કાન્ત)
ગા ગા લ ગા, લ લ લ ગા | લ લ ગા, લ ગા ગા

અહીં કુલ ચૌદ અક્ષરો થાય છે. અને એ ચૌદેનાં લઘુ–ગુરુનાં સ્થાન નિશ્ચિત છે.

સૌ પ્રથમ લઘુ–ગુરુની સમજ મેળવીએ. તેનો વિવેક કેમ કરવો તે જાણી લઈએ. શબ્દોના ઉચ્ચારણમાં તેના બધા અક્ષરો સમાન રીતે બોલાતા નથી. જેમકે 'રામ' શબ્દમાં 'મ'ના કરતાં 'રા' બોલતાં બમણો સમય લાગે છે. આથી 'રા' ગુરુ અને 'મ' લઘુ છે. બારાખડીમાં સ્વરો અને વ્યંજનો હોય છે. એકલો વ્યંજન બોલી શકાતો નથી. જ્યારે એકલો સ્વર બોલી શકાય છે. એકલો સ્વર કે સ્વર સહિતના વ્યંજનને વર્ણ કે અક્ષર કહે છે. દા. ત., 'ક'. હવે બારાખડીના

સ્વરોમાં અ, ઇ, ઉ, ઋ એ હ્રસ્વ સ્વરો લઘુ છે. બાકીના આ, ઈ, ઊ, એ, ઐ, ઓ, ઔ, અં અને અઃ એ દીર્ઘ સ્વરો ગુરુ છે. જે વર્ણમાં લઘુ સ્વર ભળ્યો હોય તેને લઘુ અને જેમાં ગુરુ સ્વર ભળ્યો હોય તેને ગુરુ વર્ણ કહે છે. દા. ત. 'રામજી'માં પહેલો ગુરુ બીજો લઘુ અને ત્રીજો ગુરુ છે.

આ ઉપરાંત લઘુ-ગુરુ અંગે બીજી પણ કેટલીક બાબતો ધ્યાનમાં રાખવાની છે. તેને અંગેના નિયમો થયેલા છે. શબ્દમાં જ્યારે સંયુક્ત કે જોડાક્ષર આવે છે ત્યારે જોડાક્ષરની પૂર્વેનો લઘુ વર્ણ થડકાર પામે છે. અને એટલે તે ગુરુ બને છે. દા. ત., 'રક્ત' શબ્દમાંનો 'ર' એ જ રીતે 'પુષ્પ', 'રશ્મિ', 'ભક્તિ', આદિ શબ્દોમાં 'પુ', 'ર' 'ભ' ગુરુ ગણાય. પંક્તિ કે ચરણને અંતે આવેલો લઘુ અક્ષર પણ જરૂર હોય તો ગુરુ ગણાય છે. જરૂર હોય તો એટલા માટે કે કોઈક છંદમાં ચરણનો છેલ્લો અક્ષર લઘુ પણ હોય છે. એવું જ કાંઈક અનુસ્વારનું છે. અનુસ્વાર આપણી ભાષામાં બે પ્રકારનાં છે. એક તીવ્ર અને બીજું કોમળ. પહેલું જેના પર હોય તે વર્ણ ગુરુ અને બીજું હોય તે વર્ણ ગુરુ અથવા લઘુ ગણાય છે. 'દંત' અને 'દાંત' આ બંનેમાં અનુક્રમે તીવ્ર અને કોમળ અનુસ્વારો છે. દંત બીજી રીતે લખતાં 'દન્ત' થાય છે. ત્યારે ઉપરના નિયમ પ્રમાણે 'દ' જોડાક્ષરની પહેલાંનો વર્ણ બને છે અને એથી પણ એ ગુરુ થઈ શકે. હવે 'રમવું', 'જમવું' જેવા શબ્દોમાં આવેલ કોમળ અનુસ્વાર આમ તો લઘુ જ ગણાય પરંતુ જરૂર પડયે એને ગુરુ લેખી શકાય.

શબ્દોમાં ઉપર દર્શાવેલ થડકાર થાય છે તે બે અક્ષરોના સંયોગથી થાય છે. આપણી ભાષામાં એ સંયોગ ઘણીવાર નિર્બલ હોય છે. અને ત્યાં એવા જોડાક્ષરની પૂર્વેનો અક્ષર ગુરુ થઈ શકતો નથી. 'ધર્યું,' 'કર્યું,' 'ભર્યું,' જેવા શબ્દોમાં નિર્બલ સંયોગ છે. આની સ્પષ્ટતા ખાતર રા. વિ. પાઠકે આપેલો દાખલો જોઈએ. સંસ્કૃત શબ્દ 'રહસ્ય'નું ગુજરાતીમાં 'રહસ્યો' એવું બહુવચન થાય. તેની સાથે ગુજરાતી શબ્દ 'હસ્યો' સરખાવતાં જણાશે કે 'રહસ્યો'માંના 'હ'ને લાગે છે તેવો થડકારો 'હસ્યો'માંના 'હ'ને લાગતો નથી. આવું જ અનુસ્વારનું પણ છે. 'પાંચ,' 'ગાંધી,' 'વાંધો' જેવા શબ્દોમાંના અનુસ્વાર સંસ્કૃત 'પ્રત્યંચા' કે 'વંચના' જેવા શબ્દોમાંના અનુસ્વારની જેમ ઉચ્ચારાતા નથી. તેઓ અનુનાસિક થઈ શકતા નથી. બીજો દાખલો લઈએ તો 'આંતર' અને 'આંતરવું' એ બંને શબ્દોનાં અનુસ્વાર જુદાં છે. પહેલાનું તીવ્ર અને બીજાનું કોમળ. કોમળ અનુસ્વાર હોય ત્યાં આગળનો સ્વર એ અનુસ્વારને લીધે, સંસ્કૃતમાં થાય છે તેમ, ગુજરાતીમાં ગુરુ થતો નથી. વળી ગુજરાતી ભાષામાં સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો ઉચ્ચારીએ

છીએ ત્યારે સંયોગની અને અનુસ્વારની તીવ્રતા જળવાઈ રહેતી નથી. જેમકે, 'રામપ્રસાદ'માં અક્ષર ઉપર વજન મૂકીને આપણે ચડકો આપતા નથી. એ જ પ્રમાણે 'સુંવાળું' શબ્દ સમજવો. આ નિયમો છતાં લઘુ-ગુરુનો વિવેક આપણી શબ્દના અવાજની, ભાષાના ઉચ્ચારણની પરખ ઉપર જ અવલંબે છે. એટલે કાનની પરીક્ષા એ જ એનું પ્રમાણ છે.

હવે ઉપરની પંક્તિમાં કરેલાં લઘુગુરુનાં ચિહ્નો તથા તેના પૃથક્કરણ માટે મૂકેલા અનુક્રમે 'લ' અને 'ગા' સ્પષ્ટ થશે. સંસ્કૃત વૃત્તોમાં આ રીતે દરેક છંદમાં તેના અક્ષરોની સંખ્યા નિશ્ચિત હોય છે. અને તે ઉપરાંત તેનાં સ્થાનો પણ નિશ્ચિત હોય છે. એટલે કે લઘુની જગ્યાએ ગુરુ કે ગુરુની જગ્યાએ લઘુ વર્ણ એમાં આવી શકતો નથી. કારણ કે વર્ણ કે અક્ષરના લઘુત્વ-ગુરુત્વ ઉપર એટલે અવાજના વજન કે માત્રા (quality) ઉપર જ આધારિત એ છંદોનો મેળ હોય છે. અક્ષર કે વર્ણને આપણે 'શ્રુતિ' નામે ઓળખીશું. શ્રુતિ એટલે 'Syllable' અન્યત્ર એને સંધિ કે બીજ પણ કહે છે. રા. વિ. પાઠકના શબ્દોમાં 'શ્રુતિ એટલે માત્ર સ્વર કે વ્યંજન નહિ પણ એક સ્વર અથવા એક સ્વરને આધારે એ સ્વર સાથે બોલાતો વ્યંજન કે આખું વ્યંજનગુચ્છ." શ્રુતિ કે સંધિ છંદનો નાનામાં નાનો ઘટક છે. સંસ્કૃત વૃત્તોમાં લઘુગુરુનાં નિશ્ચિત સ્થાનો ન જળવાય એટલે એક ગુરુને સ્થાને બે લઘુ વર્ણો મૂકવામાં આવ્યા હોય તો શ્રુતિભંગ થાય છે. ઉદાહરણતરીકે :

'મધ્યે શામળ સ્તન શું ભૂમિનો, બાકી ઘેરાવ ગૌર.' (ન્હાનાલાલ)

આ પંક્તિમાં મંદાક્રાન્તાના બંધારણ મુજબ પ્રથમ ચાર શ્રુતિ ગુરુ હોવી જોઈએ. તેને બદલે અહીં 'શામળ' શબ્દ આવતાં શ્રુતિભંગ થાય છે. કારણ કે 'શામળ'માંના છેલ્લા બે લઘુ વર્ણો મળીને એક ગુરુ શ્રુતિ બની શકતી નથી. સંસ્કૃત વૃત્તોમાં આવી છૂટ અસહ્ય લેખાય.

આ છંદોમાં વર્ણનું લઘુગુરુનું રૂપ ચોક્કસ હોવાથી એને રૂપમેળ કહે છે. રૂપમેળ માટે વર્ણમેળ, ગણમેળ અને અક્ષરમેળ જેવા શબ્દો પણ પ્રયોજાયેલા છે. કે. હ. ધ્રુવ એને રૂપાત્મક કહે છે. પરંતુ રૂપમેળ વધુ રૂઢ અને યોગ્ય છે. લઘુગુરુને સગવડ ખાતર જુદા જુદા આઠ પ્રકારના સમૂહમાં વહેંચવામાં આવ્યા છે. ત્રણ ત્રણ અક્ષરના એવા એ સમૂહને 'ગણ' કહેવામાં આવે છે. ગણો આઠ છે; ય, મ, ત, ર, જ, ભ, ન, સ. આ બધાને તેમ જ એ દરેકના રૂપને યાદ રાખવા માટે એ અક્ષરો ઉપરથી જ બનાવેલું એક સૂત્ર ખૂબ પ્રચલિત છે: 'યમાતારાજભાનસલગા'– અહીં પહેલા આઠ અક્ષરો ગણોનાં નામ સૂચવે છે. અને છેલ્લા બે 'લ,'–'ગા' રૂપ દર્શાવવા ઉમેરેલા છે. જે ગણનું રૂપ જાણવું હોય તેનો

અક્ષર અને તેની પછીના બીજા બે સાથે લઈને એ ત્રણેના લઘુગુરુ નક્કી કરવાથી તે ગણનું રૂપ સર્જાય છે. જેમકે 'ય' ગણ માટે 'યમાતા' લઈએ તો પહેલો લઘુ અને બીજા બે ગુરુ એવું રૂપ આવે છે. છંદના બંધારણનું વર્ણન કરવા માટે આ ગણવ્યવસ્થા ઉપયોગી નીવડે છે.

આગળ વસંતતિલકાની પંક્તિમાં ૧૪ અક્ષરો છે. તેને ગણવ્યવસ્થામાં વર્ણવીએ તો ત ભ જ જ + ગા ગા એવું એનું બંધારણ થશે. છંદના બંધારણમાં, આ ઉપરાંત પણ એક વધુ વિગત આવશ્યક છે, તે છે યતિ. નીચેની પંક્તિ જુઓ :

'બેસી ખાટે / પિયરઘરમાં / ઝિંદગી જોઈ સારી / (બ. ક. ઠાકોર)

અહીં ચોથા અને દશમા અક્ષર પછી સ્હેજ વિરામ આવે છે. કારણ પંક્તિ આખી એકશ્વાસે બોલી શકાતી નથી. ઉદાહરણની પંક્તિમાં આવતાં એ વિરામ-સ્થાનો ઊભી લીટીથી દર્શાવ્યાં છે. છંદની પંક્તિમાં અને અંતે આવતો વિરામ તે જ યતિ. હવે, યતિ આગળ શબ્દ પૂરો થવો જોઈએ. એ ન થાય અને યતિસ્થાને શબ્દ તોડવો પડે તો યતિભંગ થયો ગણાય છે. દા. ત.

'કંપી ડોલી લચિ વિખરી શો/ભા પડી સ્કંધ-દેશે.' (બ. ક. ઠાકોર)

અહીં દશમા અક્ષર આગળ 'શોભા' શબ્દ તૂટવાથી યતિભંગ થાય છે. યતિનું સ્થાન ઊભી રેખાથી દર્શાવ્યું છે. આમ યતિ એ છંદનું મહત્ત્વનું અંગ હોઈ છંદના બંધારણમાં તેનો ઉલ્લેખ આવશ્યક છે.

છંદની એક પંક્તિને ચરણ કે પાદ કહેવામાં આવે છે. એવાં ચાર ચરણનો એક શ્લોક બને છે. સામાન્ય રીતે ચરણાન્તે વાક્યનો અર્ધવિરામ અને શ્લોકાન્તે પૂર્ણવિરામ આવી જાય છે. તેમ ન થાય ત્યારે શ્લોકભંગ થયો ગણાય. નીચેનાં બે ઉદાહરણો દ્વારા પૂર્ણશ્લોક અને ખંડિતશ્લોક એટલે શ્લોકભંગનો ખ્યાલ આવશે :

'છાયા તો વડલા જેવી ભાવ તો નદના સમ;
દેવોના ધામના જેવું હૈડું જાણે હિમાલય.'

× × ×

'નમ્ર ને નમતા, ત્હોયે શૈલી શી દૃઢતા હતી,
ચાલ ધીમી ધીમી, ત્હોયે ખંતથી વેગીલી ગતિ.' (ન્હાનાલાલ)

આ એક જ કાવ્યના, વચ્ચે વચ્ચેથી લીધેલા બે શ્લોકોમાં, દરેકમાં એક વિચાર પૂરો થાય છે. એટલું જ નહિ શ્લોકોનું દરેક ચરણ પણ વ્યવસ્થિત રીતે આવે છે. આમ અહીં શ્લોક આગળ–પાછળની પંક્તિઓની અપેક્ષા વિના વક્તવ્ય કે અર્થની દૃષ્ટિએ સ્વયંપર્યાપ્ત છે. આનાથી વિપરીત પ્રવાહી પદ્યમાં શ્લોકનો ભંગ કરીને કવિ વિચાર કે ભાવના અર્થને યથેચ્છ વહેવા દે છે. તેના દૃષ્ટાંતરૂપે નીચેની પંક્તિઓ જુઓ :

'અને આ કણુબી કોળી કડિયાં કસહીનને
ભરાવી અંગપે ઊભા બગલે ડાંગ ટેકવી,
ફાળિયાં ફાળકા જેવાં વીંટ્યાં માથ અને પગે
જોડા છે હોડીઓ જેવા તરવા ભૂમિ–સાગર. (સુન્દરમ્)

છંદનાં બધાં ઘટક અંગો શ્રુતિ, યતિ, ચરણ અને શ્લોકનો આપણે વિચાર કર્યો અને તે સંસ્કૃત વૃત્તોના સંદર્ભમાં. આપણી ભાષામાં સંસ્કૃત વૃત્તો વિશેષતઃ અર્વાચીન કાળમાં જ લખાયાં છે. મધ્યકાળમાં જૂજ અપવાદો બાદ કરતાં મોટે ભાગે પદ્યરચનાના જે બે પ્રકારો વપરાયા છે તે હવે જોઈએ. પરંતુ એ પહેલાં વૈદિક સંસ્કૃતમાં વપરાયેલ ત્રિષ્ટુભ, ગાયત્રી જેવા છંદો તેમ જ ગુજરાતીમાં વપરાતા મનહર, ઘનાક્ષરી અને અનુષ્ટુપ અંગે બે વાત નોંધીશું. આ છંદોમાં લયનો મેળ મુખ્યત્વે અક્ષરોની ઉપર જ આધાર રાખતો હોવાથી એને સંખ્યામેળ કહે છે. કે. હ. ધ્રુવે એને માટે વર્ણાત્મક એવો શબ્દ યોજ્યો છે. પરંતુ સંખ્યામેળ વધુ અનુકૂળ છે. (રૂપમેળ અને સંખ્યામેળ એવા પદ્યરચનાના બે પ્રકારો જોયા પછી) હવે ત્રીજો પ્રકાર જોઈશું. નીચેની પંક્તિઓ વાંચો :

'જે ગમે જગત ગુરુદેવ, જગદીશને તે તણો ખરખરો ફોક કરવો,
આપણો ચિંતવ્યો અર્થ કંઈ નવ સરે ઊગરે એક ઉદ્વેગ ધરવો.'

નરસિંહ મહેતાની આ પંક્તિઓમાં અક્ષરોની સંખ્યા પર કે તેના લઘુગુરુ રૂપ પર મેળ અવલંબતો નથી. અહીં મેળ નીપજે છે માત્રાઓની સંખ્યાથી. તેમાંથી અમુક માત્રાના એકમની આવૃત્તિ એટલે પુનરાવર્તનથી એનો લય રચાય છે આને વધુ સ્પષ્ટ કરીએ તો, લઘુ વર્ણની એક માત્રા અને ગુરુની બે માત્રા ગણાય છે. માત્રા, અક્ષરસંખ્યા ને તેનાં રૂપ એ ત્રણે સરખાં હોતાં નથી. દા. ત., 'રામો', 'રાજન' અને 'દશરથ', આ ત્રણ શબ્દોમાં ચાર માત્રા એકસરખી છે. પણ અક્ષર અનુક્રમે બે, ત્રણ અને ચાર છે. જ્યારે લઘુગુરુ રૂપની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો પહેલા શબ્દમાં બંને

ગુરુ, બીજામાં; પહેલો ગુરુ અને બાકીના બે લઘુ તથા ત્રીજામાં; ચારેય લઘુ રૂપવાળા વર્ણો છે. આ ભેદ સ્પષ્ટ રીતે ખ્યાલમાં રાખવો જરૂરી છે. કેમકે એથી માત્રામેળ અને રૂપમેળ છંદોની ભિન્નતા સમજાય છે. હવે ઉપરની પંક્તિઓનો વિચાર કરીએ તો એમાં પાંચ માત્રાનું એકમ કે બીજ, જેને સંધિ પણ કહી શકાય તેનાં સાત આવર્તનો વત્તા એક ગુરુ અક્ષરની યોજના છે. પાંચ માત્રાના સંધિને પંચકલ સંધિ કહે છે. એક માત્રા માટે 'લ' અને બે માત્રા માટે 'દા' અક્ષર મૂકીએ તો 'દાલદા' એ પ્રમાણે તેને દર્શાવી શકાય. ઉપરની ઝૂલણા છંદની પંક્તિમાં પાંચ પાંચ માત્રાનાં સાત આવર્તનો એટલે ૩૫ + એક 'ગા' એટલે ૨ મળીને કુલ ૩૭ માત્ર થાય છે. તેમાં ૧૦ મી, ૨૦ મી અને ૩૦ મી માત્રાએ યતિ હોય છે. ૧, ૬, ૧૧, ૧૬, ૨૧, ૨૬, ૩૧ અને ૩૬ મી માત્રાએ તાલ પડે છે. તાલ એ માત્રામેળ છંદોનું એક મહત્ત્વનું અંગ છે. અને તે લયને કે મેળને પારખવામાં મદદરૂપ બને છે. તાલ સંગીતમાંથી આવેલ છે. માત્રામેળ છંદને માત્રિક પણ કહેવામા આવ છે. પાઠક એને 'આવૃત્ત માત્રા સંધિમેળ' અને કે. હ. ધ્રુવ એને માત્રાત્મક કહે છે. આમ છતાં માત્રામેળ શબ્દ વધુ પ્રચલિત છે. મધ્યકાળમાં વપરાતી ગેય દેશી રચનાઓમાં મેળનું કોઈ સ્પષ્ટ તત્ત્વ એકદમ પકડાતું નથી. દા. ત., નીચેની પંક્તિઓ જુઓ :

'મનનું કારણ કોઈ ન જાણે
કુહુને કહીએ માંડી રે!
વાયલપણાની વાતલડી તે
હુએ હંમેશાં ગાંડી રે.' (રાજે)

આમાં મેળનું તત્ત્વ તરત જણાતું નથી. પણ ઝીણવટથી જોતાં 'દાદા'ના ચતુષ્કલ બીજનાં આવર્તનો જણાશે. કેટલીક રચનાઓમાં માત્રાઓમાં છૂટ લેવાતી હોવાથી આટલી સરળતાથી તેનું બંધારણ પકડી શકાતું નથી. ત્યારે તેમાં મેળનું તત્ત્વ ઉચ્ચારણના લયને જ ગણવું પડે છે. આ પ્રકારને લયમેળ, કેશવ. હ. ધ્રુવના શબ્દોમાં 'લયાત્મક' કહેવામાં આવે છે.

વસ્તુતઃ લય આવૃત્તિ કે લઘુગુરુની કોઈ યોજનાની અપેક્ષા રાખે છે. એટલે જેને લયમેળ કહીએ છીએ તેની છંદોરચનાના પાયામાં માત્રામેળ છંદોનાં બીજ રહેલાં છે જ. પણ આની રચનાઓ મધ્યકાળમાં ગાવા માટે રચાતી હતી; એટલે તેમાં કેટલીકવાર લઘુગુરુની શિથિલતા અને માત્રાનો અવકાશ જોવા મળે છે. કવિઓ

માટે ટેવાયેલા કાનને લયમેળ છંદનો પરિચય શક્ય છે. પરંતુ પિંગળની દષ્ટિએ તેનાં માપ શોધી કાઢવાં મુશ્કેલ છે. રા. વિ. પાઠક અને કે. કા. શાસ્ત્રી જેવા વિદ્વાનોએ એવા પ્રયત્નો કર્યા છે ખરા. મધ્યકાલીન કવિતાનો ઘણો મોટો ભાગ આ લયમેળમાં રચાયેલો છે. એને દેશી કહેવામાં આવે છે. આજે પણ સંગીતમય ગેય રચનાઓમાં પરંપરિત કે લયમેળના અખતરા થતા જોવા મળે છે. આપણાં લોકગીતોમાં પણ લયમેળ જોવા મળે છે.

આમ ગુજરાતી પદ્યરચનાના ચાર મુખ્ય પ્રકારો જેને ઉમાશંકર 'ચાર છંદકુળ' કહે છે તે આપણે જોઈ ગયા. એ ઉપરાંત પ્રયત્નમેળ કે પ્રયત્નબંધનો પણ એક પ્રકાર છે. પરંતુ ગુજરાતી ભાષામાં પ્રયત્ન તત્ત્વ (accent કે stress) નહીંવત્ હોવાથી એની ઉપર આધારિત રચનાને પદ્યના વર્ગમાં સામેલ કરી શકાય નહીં. એ પદ્યેતર લયરૂપ ગણાય. અહીં પદ્યરચનાની ખપ પૂરતી પરિચયાત્મક સમજ આપીને જ વિરમવું પડે છે. છંદના બધા પ્રકારોને લગતી નાની મોટી વિગતો તેમ જ વિવિધ છંદોનાં બંધારણોનું જ્ઞાન મેળવવા માટે કોઈ સારા પિંગળનો અભ્યાસ કરવો જરૂરી છે.

*

પરિશિષ્ટ : ૫

અલંકારચર્ચા

કાવ્યનાં વિવિધ તત્ત્વો વિષે ભારતીય સાહિત્યશાસ્ત્રમાં પુષ્કળ મતભેદો હોવા છતાં તેમાં કાવ્યસૌંદર્ય સાધનારાં કે તેને ઉપકારક થતાં અનેક તત્ત્વોની ખૂબ સૂક્ષ્મ ચર્ચા થઈ છે. અલંકાર પણ કાવ્યનું મૂળભૂત અને મુખ્ય તત્ત્વ મનાયેલ છે. અને એ ઉપરથી કાવ્યશાસ્ત્રને 'અલંકારશાસ્ત્ર' અને એ શાસ્ત્રના રચનારને આલંકારિક કહેવામાં આવે છે. અલંકારને મળેલા પ્રાધાન્યને લીધે આમ થયું લાગે છે. સાહિત્યમીમાંસામાં માત્ર અલંકાર નહિ; રીતિ, ગુણ, રસ, ધ્વનિ વગેરેનાં વિશ્લેષણ અને મીમાંસા થતાં હોય છે. પણ અલંકારવિચારે બીજી બધી વિચારણાને જાણે કે ઢાંકી દીધી છે. અલંકાર સંપ્રદાય ભારતીય કાવ્યમીમાંસાના ૭ સંપ્રદાયો (અલંકાર, રીતિ, રસ ધ્વનિ, વક્રોક્તિ અને ઔચિત્ય) માં સૌથી જૂનો છે. 'કવિતાના સૌંદર્ય માટે અલંકાર આવશ્યક છે.' એવો મત સૌથી પહેલાં ભામહે પ્રદર્શિત કર્યો. એના ટીકાકાર ઉદ્દ્ભટે તેના આ સિદ્ધાંતનું સમર્થન કર્યું. પછી તો દંડી, રુદ્રટ, રુય્યક, પ્રતિહારેન્દુરાજ, આદિ અનેકોએ એનું અનુકરણ કર્યું. આ લેકોએ અલંકારને જ કાવ્યનું સર્વસ્વ–કાવ્યનો સાર માન્યો અને એથી આખો અલંકાર સંપ્રદાય ઉપસ્થિત થયો. એનું એવું અને એટલું જોર જામ્યું કે દરેક આલંકારિકે નવા નવા અલંકારો પૃથક્કરણથી અને વર્ગીકરણથી દર્શાવ્યા. મૂળ ભરતે 'નાટ્યશાસ્ત્ર' માં કેવળ ચાર અલંકારોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. તે વધતાં વધતાં 'કુવલયાનંદ' સુધીમાં તો ૧૨૫ સુધી જઈ પહોંચ્યા! આ ઉપરથી અલંકારોની કેવી મહત્તા આપણા કાવ્યવિવેચકોને મન હતી તે સમજાય છે.

અલંકારના સ્વરૂપ અને લક્ષણ અંગે ય મતમતાંતરો થયાં અને બધા આચાર્યો, કોઈ એક રૂઢિમાં ન બંધાતાં સ્વતંત્ર રીતે, અલંકારની વિવેચના કરતા રહ્યા. અલંકાર શબ્દ મૂળ સંસ્કૃત ધાતુ अलम् + कृ ઉપરથી આવ્યો છે. અલંકારને કાવ્યની શોભા વધારનાર ધર્મ તરીકે ઓળખાવવામાં આવે છે. ('काव्यशोभाकरान्धर्मानलंकारान्प्रचक्षते ।') એ ઉપરાંત કાવ્ય અલંકાર દ્વારા ગ્રાહ્ય બને છે. ('काव्यम् ग्राह्यम् अलंकारात् ।') વામન અલંકારને જ સૌંદર્ય કહે છે. ('सौंदर्यमलंकारः ।') જ્યારે મમ્મટને મતે વૈચિત્ર્ય તે અલંકાર છે. ('वैचित्र्यं च अलंकारः ।') વળી જેનાથી સજાવટ કરવામાં આવે છે તે અલંકાર

('अलंक्रियतेऽनेनेत्यलंकारः ।)' એમ પણ કહેવાયું છે. અલંકારને બરોબર સમજવા પ્રયત્ન કરીએ.

અલંકાર એટલે ઘરેણું (જેમકે કડું, કુંડળ, વગેરે) હોય તો તે બાહ્ય વસ્તુ બની રહે છે. તો પછી તેનું કાવ્યમાં શું સ્થાન હોય? કાવ્યમાં કશું ય આગંતુક હોઈ ન શકે. અલંકાર ઘરેણાં જેવી બાહ્ય વસ્તુ નથી. એ કવચ, કુંડળ જેવા હોય તોપણ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી કહે છે તેમ એ કર્ણનાં કવચકુંડળ જેવા છે. ક્રોચે આ વસ્તુ જુદી રીતે સમજાવે છે. અને અભિપ્રાય આપતાં જણાવે છે કે "જેને તમે અલંકાર કહો છો તે કાવ્યમાં એકતા પામ્યો છે કે નહિ, જો પામ્યો હોય તો તે આગંતુક નથી. પામ્યો ન હોય તો તે કાવ્ય નથી." અહીં રામનારાયણ પાઠકનું 'કાવ્યની શક્તિ'માંનું આવું જ વિધાન સાંભરે છે. તેમણે કહ્યું છે "કાવ્યને સમજાવવા વસ્તુ અને અલંકાર એવો ભેદ સ્વીકારાય તેનો વાંધો નથી, પણ તેને તત્ત્વતઃ ભિન્ન માનવાં એ ખોટું છે." આમ અલંકાર એ કાવ્યનું અંતરંગ છે. અને બાહ્યતત્ત્વ નથી. આ વાત સમજાવવા માટે પાઠકે (પ્રસ્તુત લેખમાં) 'મારું મન ડહોળાઈ ગયું' એવું ઉદાહરણ આપ્યું છે. અહીં ડહોળાઈ જવાની ક્રિયા મનને લાગુ પાડી ચમત્કારપૂર્ણ વાણીપ્રયોગ કરવામાં આવ્યો છે. વાણીનો આ આ ચમત્કાર કે નવીનતા કે અપૂર્વતા તે જ અલંકાર છે. વક્રોક્તિજીવિતકાર આચાર્ય કુંતક જેને વક્રતા કહે છે તે વસ્તુતઃ અલંકાર જ છે, અને તે સ્થૂળ આભૂષણ જેવું બાહ્ય નહીં પણ કાવ્યનું આંતરિક તત્ત્વ છે. નારીદેહના દૃષ્ટાંતથી અલંકારતત્ત્વને સમજાવવામાં તેના સાચા સ્વરૂપનો ખ્યાલ આવી શકતો નથી. જૂના મીમાંસકો એને કોઈક પૃથક્ તત્ત્વ તરીકે સમજ્યા હોય એમ લાગે છે. પરંતુ આગળ જતાં ભારતીય કાવ્યમીમાંસામાં અલંકારની સમજણ વિકસી હોય એમ જણાય છે. ધ્વનિકાર આચાર્ય આનંદવર્ધન અલંકારને કાવ્યના અંતર્ભૂત તત્ત્વ તરીકે સમજાવે છે. અલંકાર જેટલા પ્રમાણમાં કાવ્યના રસને ધ્વનિત કરવામાં સહાયક નીવડે તેટલા જ પ્રમાણમાં તેને કાવ્યમાં સ્થાન છે. જુદા પ્રયત્નથી ('पृथग्यत्ननिर्वर्त्य') કવિ કાવ્યના શબ્દ અને અર્થને શણગારે તો તે અલંકાર નથી. કોઈ પણ જાતના પૃથક્ યત્ન વિના ('अपृथग्यत्ननिर्वर्त्य') સ્વયં આવી પડે તે જ ઉત્તમ કાવ્યની શોભારૂપ અલંકાર બની શકે છે. અલંકાર કવિના ભાવવ્યાપારનું એક અંગ હોવું જોઈએ. 'અલંકાર.....કવિ સંવેદનનો જ અંશ છે' એમ વિષ્ણુપ્રસાદે યોગ્ય રીતે જ કહ્યું છે.

કાવ્યની વ્યાખ્યામાં મમ્મટે અલંકારનો સમાવેશ કર્યો છે. પણ તે કહે છે કે કાવ્ય 'ક્વચિત્ અલંકાર વિનાનું પણ હોઈ શકે.' ('अनलंकृतिपुनः क्वापि')

આની સામે ટીકા કરતાં જયદેવે કહ્યું છે કે 'જે (વિદ્વાન) અનલંકૃત શબ્દાર્થને કાવ્ય ગણે છે તે અગ્નિને ઉષ્ણતાહીન કેમ માનતો નથી?' ('अंगी करोति यः काव्यम् शब्दार्थावनलंकृति असौ न मन्यते कस्मात् अनुष्णमनलंकृती।' –'चन्द्रालोक १, ८) આમ અલંકારવિહીન કાવ્યની કલ્પના પણ કરી શકાતી નથી એવો અલંકારનો મહિમા ગણવામાં આવ્યો છે. એ મહિમાને લીધે જ કદાચ કુંતક જેવા આચાર્ય સ્વભાવોક્તિને અલંકાર જ ગણતા નથી. તેમને મતે શબ્દ અને અર્થ બને અલંકાર્ય છે. અને તેના અલંકારમાં જ એટલે કે વક્રતામાં જ 'કાવ્ય' રહેલું છે. અલંકારનું પ્રધાન પ્રયોજન અર્થની વિશેષ પ્રતીતિ કરાવવાનું છે શબ્દ અને અર્થને પરિપુષ્ટ કરી કાવ્યને વધુ સ્ફુટ કરવામાં, વધુ ઉત્કટ કરવામાં અલંકારનું સાર્થક્ય રહેલું છે. અલંકારથી કાવ્યમાં અનેક વસ્તુ સિદ્ધ થતી જોવા મળે છે. જેવી કે, કથનનું લાઘવ, ભાવનો ઉત્કર્ષ, વક્તવ્યની ઉન્નતતા, વસ્તુની તાદશ્યતા અને શબ્દવર્ણની મધુરતા. કેટલીકવાર સામાન્ય વાતચીતમાં પણ અલંકારગર્ભ લોકોક્તિ કે કહેવતથી ચોટ સધાય છે.

અલંકાર મુખ્યત્વે બે પ્રકારના છે: (૧) શબ્દના અને (૨) અર્થના. કેટલાક શ્લેષ જેવા અલંકારનો મિશ્ર પ્રકાર ગણે છે, જ્યાં શબ્દ દ્વારા, શબ્દના વિશિષ્ટ પ્રયોગ દ્વારા, શબ્દના નાદતત્ત્વને લીધે સૌંદર્ય સધાતું હોય ત્યાં શબ્દાલંકાર થાય છે. આવા અલંકારો છે: વર્ણસગાઈ, અનુપ્રાસ કે યમક, આંતરપ્રાસ અને અંત્યાનુપ્રાસ. જ્યાં શબ્દના અર્થથી સૌંદર્ય સધાતું હોય ત્યાં અર્થાલંકાર હોય છે. અર્થાલંકાર અનેક પ્રકારના હોય છે. જેમકે, ઉપમા, ઉત્પ્રેક્ષા, રૂપક, દૃષ્ટાંત, વિરોધાભાસ, વિભાવના, અતિશયોક્તિ, વ્યાજોક્તિ, વગેરે. આમાંના કેટલાક સાદશ્યમૂલક એટલે કે સાદશ્ય ઉપર આધાર રાખનારા, કેટલાક વિરોધમૂલક એટલે કે વિરોધ ઉપર આધાર રાખનારા, કેટલાક કાર્યકારણમૂલક એટલે કાર્યના કારણનો સંબંધ ધરાવનારા અલંકારો છે.* અલંકારોના અસંખ્ય પ્રકારો પાડી શકાય. કદાચ વાણીની કેટલીક આલંકારિક છટાઓને કોઈ પ્રકારવિશેષના ખાનામાં મૂકી ન શકાય. અભિનવગુપ્તે તો એ રીતે અલંકારપ્રકારોની અનંતતા સ્વીકારી છે. તે કહે છે: 'વાણીના વિકલ્પો અનંત છે. તેના પ્રકારો તે અલંકારો છે.' ('अनंता हि वाग्विकल्पः तत्प्रकाराः अलंकाराः।')

અલંકાર કાવ્યનું એક આંતરતત્ત્વ છે. એને જુદો તારવીને જોઈએ છીએ તે સમજણની અનુકૂળતા ખાતર. કાવ્યમાં કાવ્યત્વ હોય તો તેની વાણી અલંકૃત જ રહેવાની.

* અલંકારની સરળ ચર્ચા અને તેના પ્રકારોના સદૃષ્ટાંત પરિચય માટે જિજ્ઞાસુને ચિમનલાલ ત્રિવેદી અને ચંદ્રશંકર ભટ્ટ લિખિત 'અલંકારદર્શન' વાંચવા ભલામણ છે.

કવિની વાણી જેમ છંદોમયી હોય છે તેમ અલંકૃત પણ હોય છે એ વાત તત્ત્વતઃ સાચી છે. અને આ સંદર્ભમાં જ અલંકાર અંગે રાજશેખરે કહ્યું છે કે 'કાવ્યપુરુષ સાલંકાર જન્મે છે.' અલંકારને છંદની તુલનાએ કાવ્યનું અંતર્ભૂત તત્ત્વ ગણી શકાય. સૂક્ષ્મ તારતમ્યની દૃષ્ટિએ છંદની જેમ જ અલંકાર પણ કાવ્ય માટે કોઈ અનિવાર્ય, અપરિહાર્ય વસ્તુ નથી જ. પરંતુ કાવ્ય કહેતાં જ અલંકૃત વાણી એમ, ઉપર દર્શાવ્યા મુજબ, સૂચિત થાય છે. એટલે એ કાવ્ય માટે અનિવાર્ય છે. ટૂંકમાં, એ શબ્દથી સૂચવાય છે તેમ અલંકાર ઘરેણાં જેવી કોઈ બાહ્ય, ઉપરથી લાદેલી વસ્તુ નથી. એ સ્વયં કાવ્ય છે.

*

પરિશિષ્ટ : ૬

કાવ્યના ભાવન અંગે

(અ) કાવ્યનું ભાવન વધુ સમૃદ્ધ થાય તે માટે 'કાવ્યવાચનની કલા'ની આ સૂચના ખૂબ ઉપયોગી છે :

કાવ્યવાચનની કલા

પોતાના 'ધ આર્ટ ઑફ રીડિંગ પોએટ્રી' નામના પુસ્તકમાં કોલગેટ વિદ્યાપીઠના પ્રા. અર્લ ડેનિયલ્સ કાવ્યાસ્વાદનો પ્રારંભ કરનારને પ્રત્યેક કાવ્યનું વાંચન નીચે પ્રમાણે ૭ વાર કરવાનું સૂચવે છે. –

૧ કાવ્ય ઝડપથી ને મોટેથી વાંચો, આખાય કાવ્યનો અર્થ સૂઝવા માંડે એ માટે, વિગતની માથાકૂટમાં ન પડો.

૨ વિગતપૂર્ણ સમજ માટે શાંતિથી વાંચો. જરૂર લાગે ત્યાં શબ્દકોશ તેમ જ અનિવાર્ય સંદર્ભગ્રંથોની સહાય લો. નોંધ કરો; કાવ્યમાં નિશાની કરો તો ઘણું સારું. માત્ર એક એક પંક્તિ નહીં પરંતુ એક એક શબ્દ વાંચો, ને તમારા પરીક્ષણ દરમિયાન અર્થના અલ્પાંશને પણ તમારી પકડમાંથી સરકી ન જવા દો.

૩ કલ્પનો (imagery) માટે શાંતિથી વાંચો. અહીંયાં અલંકારો પ્રત્યે, મુખ્યતઃ ઉપમા ને રૂપક પ્રત્યે, વિશેષ લક્ષ આપવાની જરૂર છે. પ્રત્યેક શબ્દનો તેની અંતર્ગત ચિત્રવ્યંજક શક્તિ માટે વિચાર કરવો રહેશે.

૪ પોતાના કાવ્યની રચના કવિએ કઈ રીતે કરી છે તે પ્રત્યે, એનાં સંવિધાનને સ્થાપત્ય પ્રત્યે વિશેષ ધ્યાન આપી શાંતિથી વાંચો. કાવ્યના મુખ્ય વિભાગ કેટલા પડે છે? એનાં અંગોપાંગ વચ્ચે કેવો સંબંધ છે? અસરકારક ક્રમમાં એ સંયોજાયાં છે? એ સંયોજનામાં કોઈ ફેરફાર તમને શક્ય લાગે છે? કાવ્યમાં પંક્તિ, શ્લોક ને વિચાર વચ્ચે શો સંબંધ છે? ઉપમા, વિરોધ, વક્રોક્તિ કે અન્ય યુક્તિ દ્વારા કવિએ પોતાના ભાવને ક્યાં ને કેવી રીતે બદલાવ્યો છે?

૫ શાંતિથી મોટે અવાજે વાંચો. આ વખતે કવિનાં કસબ ને કારીગરી પ્રત્યે ધ્યાન આપવું જોઈશે. વર્ણસગાઈ ને નાદમાધુર્ય જેવી અન્ય યુક્તિઓ સાથે છંદ ને પ્રાસનો અંતર્ગત સંબંધ અહીં સ્પષ્ટ થશે.

કવિની વાણી જેમ છંદોમયી હોય છે તેમ અલંકૃત પણ હોય છે એ વાત તત્ત્વતઃ સાચી છે. અને આ સંદર્ભમાં જ અલંકાર અંગે રાજશેખરે કહ્યું છે કે 'કાવ્યપુરુષ સાલંકાર જન્મે છે.' અલંકારને છંદની તુલનાએ કાવ્યનું અંતર્ભૂત તત્ત્વ ગણી શકાય. સૂક્ષ્મ તારતમ્યની દૃષ્ટિએ છંદની જેમ જ અલંકાર પણ કાવ્ય માટે કોઈ અનિવાર્ય, અપરિહાર્ય વસ્તુ નથી જ. પરંતુ કાવ્ય કહેતાં જ અલંકૃત વાણી એમ, ઉપર દર્શાવ્યા મુજબ, સૂચિત થાય છે. એટલે એ કાવ્ય માટે અનિવાર્ય છે. ટૂંકમાં, એ શબ્દથી સૂચવાય છે તેમ અલંકાર ઘરેણાં જેવી કોઈ બાહ્ય, ઉપરથી લાદેલી વસ્તુ નથી. એ સ્વયં કાવ્ય છે.

*

પરિશિષ્ટ : ૬

કાવ્યના ભાવન અંગે

(अ) કાવ્યનું ભાવન વધુ સમૃદ્ધ થાય તે માટે 'કાવ્યવાચનની કલા'ની આ સૂચના ખૂબ ઉપયોગી છે :

કાવ્યવાચનની કલા

પોતાના 'ધ આર્ટ ઑફ રીડિંગ પોએટ્રી' નામના પુસ્તકમાં કોલગેટ વિદ્યાપીઠના પ્રા. અર્લ ડેનિયલ્સ કાવ્યાસ્વાદનો પ્રારંભ કરનારને પ્રત્યેક કાવ્યનું વાંચન નીચે પ્રમાણે ૭ વાર કરવાનું સૂચવે છે. –

૧ કાવ્ય ઝડપથી ને મોટેથી વાંચો, આખાય કાવ્યનો અર્થ સૂઝવા માંડે એ માટે, વિગતની માથાકૂટમાં ન પડો.

૨ વિગતપૂર્ણ સમજ માટે શાંતિથી વાંચો. જરૂર લાગે ત્યાં શબ્દકોશ તેમ જ અનિવાર્ય સંદર્ભગ્રંથોની સહાય લો. નોંધ કરો; કાવ્યમાં નિશાની કરો તો ઘણું સારું. માત્ર એક એક પંક્તિ નહીં પરંતુ એક એક શબ્દ વાંચો, ને તમારા પરીક્ષણ દરમિયાન અર્થના અલ્પાંશને પણ તમારી પકડમાંથી સરકી ન જવા દો.

૩ કલ્પનો (imagery) માટે શાંતિથી વાંચો. અહીંયાં અલંકારો પ્રત્યે, મુખ્યતઃ ઉપમા ને રૂપક પ્રત્યે, વિશેષ લક્ષ આપવાની જરૂર છે. પ્રત્યેક શબ્દનો તેની અંતર્ગત ચિત્રવ્યંજક શક્તિ માટે વિચાર કરવો રહેશે.

૪ પોતાના કાવ્યની રચના કવિએ કઈ રીતે કરી છે તે પ્રત્યે, એનાં સંવિધાનને સ્થાપત્ય પ્રત્યે વિશેષ ધ્યાન આપી શાંતિથી વાંચો. કાવ્યના મુખ્ય વિભાગ કેટલા પડે છે? એનાં અંગોપાંગ વચ્ચે કેવો સંબંધ છે? અસરકારક ક્રમમાં એ સંયોજાયાં છે? એ સંયોજનામાં કોઈ ફેરફાર તમને શક્ય લાગે છે? કાવ્યમાં પંક્તિ, શ્લોક ને વિચાર વચ્ચે શો સંબંધ છે? ઉપમા, વિરોધ, વક્રોક્તિ કે અન્ય યુક્તિ દ્વારા કવિએ પોતાના ભાવને ક્યાં ને કેવી રીતે બદલાવ્યો છે?

૫ શાંતિથી મોટે અવાજે વાંચો. આ વખતે કવિનાં કસબ ને કારીગરી પ્રત્યે ધ્યાન આપવું જોઈશે. વર્ણસગાઈ ને નાદમાધુર્ય જેવી અન્ય યુક્તિઓ સાથે છંદ ને પ્રાસનો અંતર્ગત સંબંધ અહીં સ્પષ્ટ થશે.

૬ આગલાં તમામ વાચનનાં પરિણામનો સમન્વય સાધે એવા આખરી વાચન માટે મોટેથી વાંચો. અહીંયાં વિગતો પોતપોતાને સ્થાને ગોઠવાઈ જશે ને એક ચોક્કસ અસર ઉપજાવવામાં સહાયરૂપ નીવડશે. આ અસર વિચારમાં ને ધ્વનિમાં કવિના મૂળ ભાવને વધારેમાં વધારે નજીક હશે.

મોટેથી વાંચવું એ કાવ્યવાચનનો અફર નિયમ છે. એમાં કોઈ અપવાદ નથી. છતાં એના પર અતિશય ભાર તો ન જ મૂકી શકાય. કવિતા એ અનિવાર્યતયા શ્રાવ્યકલા છે. સંગીતની કોઈ રચનાને બજતી કે ગવાતી સાંભળ્યા વિના માત્ર કાગળ પર છાપેલાં એનાં કાળાં સ્વરાંકનો વાંચીને જ મૂલવવાનો આપણે વિચાર ન કરવો જોઈએ તેમ કવિતાને પણ સાંભળ્યા વિના કદાપિ મૂલવવી ન જ જોઈએ. જે કોઈ કાવ્ય મોટેથી વાંચે છે, સાંભળે છે તેઓ જ એનો સાચો આસ્વાદ માણી શકે છે. પોતાને જ મોટેથી વાંચી સંભળાવો. તમે મગજ ગુમાવી બેઠા છો એમ તમારી આસપાસના કદાચ માને પણ ખરા. પરંતુ અંતિમ લક્ષ્યની યથાર્થતા વિચારશો તો આવી આશંકાનો ખોફ પણ વહોરવા જેવો લાગશે. જે કોઈ શબ્દ ઉચ્ચારી શકે છે તે, કવિના અંગેની પોતાની અભિરુચિમાં ઠીક ઠીક તફાવત આણી શકે એટલી સારી રીતે મોટેથી વાંચતાં, થોડા અનુભવથી જ શીખી જશે.

અનુ : જયંત પારેખ ['કવિલોક' – ૨૩ માંથી].

(ચ) કાવ્યના ભાવન અંગે પી. ગૂરેએ જે કેટલાંક તારણો રજૂ કર્યાં છે તે ખૂબ જ ધ્યાનપાત્ર છે તેમના 'Appreciation of Poetry'ના અગિયારમા પ્રકરણનો થોડોક અંશ અત્રે ઉદ્ધૃત કર્યો છે.

'એ આસ્વાદ કોઈ સીધો સાદો બનાવ કે થોડાંક છૂટાંછવાયાં તત્ત્વોને શિથિલ રીતે સાંકળવાની પ્રક્રિયા નથી. કવિતાના આ સ્વાદની પ્રક્રિયા તો સંકુલ પણ છે અને સંપૂર્ણ પણ છે. એ એક એવો અનુભવ છે કે જેમાં મનુષ્યની સર્વોત્કૃષ્ટ માનસિક શક્તિઓ પ્રવૃત્ત થાય છે. આમ હોવાથી એ તો નિર્વિવાદ હકીકત ગણાવી જોઈએ કે કાવ્યાનુભૂતિની આવી પરિપૂર્ણ અને નિઃશેષ ક્ષણનું કોઈ એકાદું તત્ત્વ પણ આપણી વિચારણામાંથી બાકાત રહી જવું ન જોઈએ. આપણી લયસૂઝ, આપણી કલ્પનો રચવાની શક્તિ, આપણી ધ્વનિનું સંકલન કરવાની શક્તિ અને આપણી ઊર્મિઓ અનુભવવાની સંવેદનશીલતા—આમાંની દરેક શક્તિને જો જુદી જુદી લઈએ તો તે એકલે હાથે આપણને સૌંદર્યની ઝાંખી કરાવવાને અપર્યાપ્ત છે...'

'ખરું જોતાં તો કવિતાનો આસ્વાદ એક એવી સંકુલ પ્રવૃત્તિ છે કે જેમાં ચિત્તની બધી જ શક્તિઓ ભેગી થઈને એક જ હેતુ સિદ્ધ કરવા મથે છે. કવિએ પોતાના દર્શન વડે, અંતઃસ્ફુરણોથી પ્રેરાઈને જે કાંઈ સંવેદ્યું અને ગ્રહ્યું તેનો અને તેટલો નિઃશેષ અને સઘન અનુભવ કરવો, અને એ જ વખતે કવિનાં એ સંવેદનોને વ્યક્ત કરતા શબ્દોની શક્તિઓનો પણ સાથે ક્યાસ કાઢવો.

આ વાતને આપણે વધારે વિસ્તારથી સમજાવવી જોઈએ. કવિતાનો આસ્વાદ લેવા માટે એના શબ્દોનો પૂરેપૂરો અર્થ સમજવો આવશ્યક છે. એ શબ્દો દ્વારા સૂચવાતાં વિચારોનાં સાહચર્યોને ('Associations'ને), કલ્પનોત્થ કાવ્ય-વ્યાપારને તથા કાંઈક અંશે એ શબ્દોના ધ્વનિઓની વિવિધ છટાઓને સમજવાનો એ પ્રયત્ન છે. આ બધી પ્રવૃત્તિઓ ઊર્મિઓ વડે પ્રાણવાન અને ધબકતી બને, અને એ બધી સંવાદિતાપૂર્વક ભેગી મળીને એક સ્વયંસંપૂર્ણ અને સુસંકલિત એકતાનું નિર્માણ કરે એ જરૂરનું છે. કલ્પનો ('Images') અને સાહચર્યો ('Associations') વડે કવિતામાં આલેખાયેલાં વિચાર અને ઊર્મિ સમૃદ્ધ બને, અને આવી રીતે પરિષ્કૃત થયેલાં વિચાર અને ઊર્મિ સમુચિત ધ્વનિઓ દ્વારા પ્રગટ થાય, આ બધું પદ્યાકૃતિ દ્વારા લયવાહી, સુગ્રથિત અને સુસંયમિત રીતે સાકાર થાય; સાથે સાથે જ કવિના શબ્દોના સ્વરૂપની પણ ઝાંખી થાય, અને એ શબ્દો પેલાં બધાં વિચારોને, સાહચર્યોને, કલ્પનોને અને ઊર્મિઓને – એમાંનાં દરેકનાં ગુણવત્તા, સ્થાન, મહત્ત્વ અને આકારને ધ્યાનમાં રાખીને – નિઃશેષ અને પરિપૂર્ણ રીતે અભિવ્યક્ત કરે : કવિતાના આસ્વાદની પ્રવૃત્તિ કાંઈક આવી હોઈ શકે......'

'આ પ્રમાણે, કવિતાના આસ્વાદમાં અનિવાર્યપણે એકતા હોવી જોઈએ. અહીં એકતાનો અર્થ કોઈ અસ્પષ્ટ, રહસ્યવાદી કે ગૂઢ તત્ત્વોનું સંમિશ્રણ એવો નથી કરવાનો. પરંતુ વિચાર-સાહચર્યો, કલ્પનો અને ઊર્મિઓનો ગાઢ સમન્વય, એવો જ કરવાનો છે. અને આવો સમન્વય, એના અખિલ સ્વરૂપે લયબદ્ધ અને ભાતીગળ ભાષા દ્વારા એટલી બધી ચોકસાઈથી, એટલી બધી પરિપૂર્ણતાથી અને એટલી બધી અનિવાર્યતાથી અભિવ્યક્ત થાય છે કે એ સમન્વયને પ્રગટ કરતી ભાષા પોતે જ જાણે એટલી બધી કલ્પનાપ્રચુર, ઊર્મિસભર અને વિચારપૂર્ણ બની ગઈ હોય એમ લાગે છે......'

'આમ હોવાથી કવિતા વાંચતી વખતે આપણે માત્ર નવાં ખ્યાલો, નવી અસરો અને નવી વિભાવનાઓ જ નથી પામતા હોતા, પણ સાથેસાથે એ બધાંને

વ્યક્ત કરવા શબ્દો પણ પામતા હોઈએ છીએ. ભાવસભર અને કલ્પનાપ્રચુર સંવેદન અને એ સંવેદનની પરિપૂર્ણ અને ચોકસાઈભરી અભિવ્યક્તિ–આ બે જુદી જુદી લાગતી પ્રક્રિયા આખરે તો એક જ છે. શબ્દો આપણામાં પડેલા અનુભવને આપણે માટે વ્યક્ત કરે છે એમ કહીએ તોપણ ચાલે. કવિતાના આસ્વાદની સાચી ક્ષણ તો એ છે કે જ્યારે આપણને કલ્પનોત્થ સર્જનની આકૃતિનું સાંગોપાંગ અને સંપૂર્ણ આકલન થાય : જ્યારે કવિતાનાં બધાં જ ઘટકોનો આવો સમન્વય, આવું એકીકરણ સફળતાપૂર્વક સધાય છે, જ્યારે આપણું ચિંતન કેવળ કલાકૃતિના જ ધ્યાનમાં પોતાની બધી જ શક્તિઓના સંપૂર્ણ આવિષ્કાર વડે, એકાગ્ર થઈ જાય છે ત્યારે જ અંતઃસ્ફુરણના ઉન્મેષ સમુ પેલું તલસ્પર્શી કવિદર્શન આપણને લાધે છે. આપણી શક્તિઓની એકાગ્રતાની આવી અત્યંત ઉત્કટ અને સંવેદનશીલ ક્ષણોમાં જ આપણને ખબર પડે છે કે એ આસ્વાદ દ્વારા આપણે એવા કોઈક પદાર્થના સમાગમમાં આવ્યા છીએ કે જે આપણા ઊર્ધ્વીકરણને પ્રેરે છે, અને અંતે આપણને ઊંડી પરિતૃપ્તિમાં ગરકાવ કરી જાય છે.

અનુ : પ્રકાશ મહેતા ['સમિધ' – ૧માંથી]

(क) અને અંતે, કાવ્યના અનુભાવન માટે ખૂબ સહાયક નીવડે એવાં કેટલાંક મહત્ત્વનાં પુસ્તકો સૂચવવાનાં રહે છે :

બે અંગ્રેજી પુસ્તકો છે જેનો આ પુસ્તકના નામકરણ તેમ જ એમાંની કેટલીક સામગ્રી અંગે મેં ઉપયોગ કર્યો છે :

(1) Understanding Poetry
—Cleanth Brooks and Robert Penn Warren

(2) Appreciation of Poetry
—P. Gurrey

કવિતાવાચનના માર્ગદર્શક રૂપ બે પુસ્તિકાઓ :

(૧) કવિતા વાંચવાની કળા
—ઉમાશંકર જોશી

(૨) કવિતા કાનથી વાંચો
—નિરંજન ભગત

ઉપરાંત, ગુજરાતી કવિતાના સદૃષ્ટાંત આસ્વાદ કરાવતાં નીચેનાં પુસ્તકો :

(૧) ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ

—સુરેશ જોષી

(૨) કવિતાનો આનંદકોશ

—યશવંત ત્રિવેદી

(૩) કવિ અને કવિતા

—હરીન્દ્ર દવે

(૪) કાવ્યલોક

—જયન્ત પાઠક

(૫) રૂપ અને રસ

—ઉશનસ્

○○
○

સૂચિ

[પુસ્તકો અને સામયિકોનાં નામ અવતરણ ચિહ્નોમાં મૂક્યાં છે. કૌંસમાં જરૂરી વિશેષનિર્દેશ કરેલ છે.]

દૃષ્ટાંતસૂચિ

[દૃષ્ટાંત તરીકે લીધેલ કાવ્યકૃતિઓમાં પ્રથમ પંક્તિના શબ્દો, શીર્ષક, કાવ્ય-સંગ્રહ કે સામયિકનું નામ અને કવિનું નામ દર્શાવેલ છે. જ્યારે કાવ્યપંક્તિઓમાં પ્રથમ પંક્તિના શબ્દો અને કવિનું નામ જ ફક્ત દર્શાવેલ છે. છેલ્લા આંકડા પૃષ્ઠાંક સૂચવે છે.]

(અ) કાવ્યકૃતિઓ :

(ब) કાવ્ય પંક્તિઓ :

○

સંદર્ભસૂચિ

(૧) ગુજરાતી – ઇતર :

(૧) કવિતાવિચાર

—સંપાદક ભૃગુરાય અંજારિયા

(૨) કવિતા અને સાહિત્ય ભા. ૧

—રમણભાઈ નીલકંઠ

(૩) કાવ્યની શક્તિ

—રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠક

(૪) સાહિત્યમીમાંસા

—સંપાદકો વિષ્ણુપ્રસાદ ર. ત્રિવેદી
અને જીવનલાલ ત્રિ. પરીખ

(૫) ઉપાયન

—વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી

(૬) સમસંવેદન

—ઉમાશંકર જોશી

(૭) નિરીક્ષા

—ઉમાશંકર જોશી

(૮) કવિની સાધના

—ઉમાશંકર જોશી

(૯) પ્રતિશબ્દ

—ઉમાશંકર જોશી

(૧૦) શૈલી અને સ્વરૂપ

—ઉમાશંકર જોશી

(૧૧) 'મંજરી'

—(અનિયતકાલિક રજત અંક–૨૫ મો)

(૧૨) સાહિત્યમીમાંસા

—અનુ. સુરેશ જોષી

(૧૩) કિંચિત્

—સુરેશ જોષી

(૧૪) વાઙ્મય વિમર્શ

—રામપ્રસાદ બક્ષી

(૧૫) કાવ્યવિવેચન
—ડોલરરાય માંકડ
(૧૬) કાવ્યવિમર્શ
—મનસુખલાલ ઝવેરી
(૧૭) ગુજરાતી ખંડકાવ્ય : સ્વરૂપસિદ્ધિ અને વિસ્તાર
—હેમન્ત દેસાઈ અને રતિલાલ દવે
(૧૮) રણપિંગળ ભા. ૩ જો
—રણછોડલાલ ઉદયરામ
(૧૯) પદ્યરચનાની ઐતિહાસિક સમાલોચના
—કેશવલાલ હર્ષદરાય ધ્રુવ
(૨૦) પ્રાચીન ગુજરાતી છંદો
—રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠક
(૨૧) બૃહત્ પિંગલ
—રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠક
(૨૨) પિંગલદર્શન
—ચિમનલાલ શિ. ત્રિવેદી
(૨૩) છાંદસી
—કાન્તિલાલ કાલાણી
(૨૪) અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્ય
—રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠક
(૨૫) કાવ્યમાં શબ્દ
—ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણી
(૨૬) અભિનવગુપ્તનો રસવિચાર અને બીજા લેખો
—નગીનદાસ પારેખ
(૨૭) કાવ્યવિચાર
—અનુ. નગીનદાસ પારેખ
(૨૮) રસ અને ધ્વનિ
—અનુ. નગીનદાસ પારેખ
(૨૯) રૂપ-સર્ગ
—ઉશનસ્
(૩૦) અધુના
—ભોળાભાઈ પટેલ

(૩૧) 'સમિધ'–૧

—સંપાદક સુરેશ દલાલ

(૩૨) ગુજરાતી ગેય કવિતા

—રમણલાલ છો. મહેતા

(૩૩) साहित्यमीमांसा (મરાઠી)

—પ્રા. રામચંદ્ર શંકર વાળિંબે

(૩૪) भारतीय साहित्यशास्त्र (હિંદી)

—બલદેવ ઉપાધ્યાય

(૨) અંગ્રેજી :

(1) Poetry–Its Music and Meaning

—Lasceller Abercrombie

(2) A Hand book for the Study of Poetry

—Lynn Altenbernl

(3) The Poetic Pattern

—Robin Sklton

(4) Critical Approaches to Literature

—David Daiches.

(5) The Art of Poetry

—Paul Vale'ry

(6) Literary Criticism – A Short history

—William K. Wimsatt Jr. and Cleanth Brooks

(7) The Use of Poetry and the Use of Criticism

—T. S. Eliot

(8) Selected Prose

—T. S. Eliot (Edited by Johan Hayward)

(9) Sellectel Essays

—T. S. Eliot

(10) The Poetic Image

—C. D. Lewis

(11) The Study of Poetry

—H. W. Garrod

(12) The Function of Criticism

—Yvor Winters

(13) The Theory of Literature

—Austin Warren and Rene' Wellek

(14) Some Problems of Sanskrit Poetics

—Sushil Kumar De.

(15) Some Concepts of Alankar S'astra

—V. Raghavan

(16) Literature and Criticism

—H. Coombs

(17) The Medium of Poetry

—James Sutherland

(18) The Critical Sense

—James Reeves

(19) A Background to the Study of English Literature

—B. Prasad

(20) Enjoying Poetry

—Mark Vendorn

(21) Poety and Experience

—Archibald Macleigh

(22) On Reading Poetry

—Aubrey De Selincourt

(23) The Making of Literature

—R A Scott-James.

(૩) સંસ્કૃત :

(१) काव्यालंकार – भामह

(હિંદી) —અનુ. દેવેન્દ્ર શર્મા

(२) काव्यमीमांसा – राजशेखर

(હિંદી)—અનુ. ડૉ. ગંગાસાગર રાય

(३) वक्रोक्तिजीवितम् – कुन्तक

(હિંદી)—અનુ. ડૉ. નગેન્દ્ર

પૃષ્ઠ	લીટી	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૧૬૬	૨૮	ઇન્દ્રિયાગ્રાહ્ય	ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય
૧૬૭	૧૫	કક્ષમ	કમલ
૧૬૯	૧૭	(revetation)	(revelation)
૧૭૭	૫	વ્રજલાલ દવે	વ્રજલાલ દવે
૧૮૩	પાદટીપ	Patten	Pattern
૧૯૩	૧૬	ઉસનસ્તાં	ઉશનસ્તાં
૨૧૦	૧૨	ભીમનાથ ભોળાનાથ	ભીમરાવ ભોળાનાથ

ઉપરાંત, છાપતી વખતે મશીનમાં ટાઈપો તૂટી જવાથી રહી જવા પામેલી કેટલીક ભૂલો સુધારીને વાંચવા સુજ્ઞ વાચકને વિનંતી છે.

ક્ષમાયાચનાપૂર્વક

—લેખક

(12) The Function of Criticism
—Yvor Winters
(13) The Theory of Literature
—Austin Warren and Rene' Wellek
(14) Some Problems of Sanskrit Poetics
—Sushil Kumar De.
(15) Some Concepts of Alankar S'astra
—V. Raghavan
(16) Literature and Criticism
—H. Coombs
(17) The Medium of Poetry
—James Sutherland
(18) The Critical Sense
—James Reeves
(19) A Background to the Study of English Literature
—B. Prasad
(20) Enjoying Poetry
—Mark Vendorn
(21) Poety and Experience
—Archibald Macleigh
(22) On Reading Poetry
—Aubrey De Selincourt
(23) The Making of Literature
—R A. Scott-James.

(૩) સંસ્કૃત :
(१) काव्यालंकार – भामह
(હિંદી) —અનુ. દેવેન્દ્ર શર્મા
(२) काव्यमीमांसा – राजशेखर
(હિંદી)—અનુ. ડૉ. ગંગાસાગર રાય
(३) वक्रोक्तिजीवितम् – कुन्तक
(હિંદી)—અનુ. ડૉ. નગેન્દ્ર

પૃષ્ઠ	લીટી	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૧૬૬	૨૮	ઇન્દ્રિયાગ્રાહ્ય	ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય
૧૬૭	૧૫	કસમ	કમલ
૧૬૯	૧૭	(revetation)	(revelation)
૧૭૭	૫	વ્રજલાલ દવે	વ્રજુલાલ દવે
૧૮૩	પાદટીપ	Patten	Pattern
૧૯૩	૧૬	ઉસનસૂનાં	ઉશનસનાં
૨૧૦	૧૨	ભીમનાથ ભોળાનાથ	ભીમરાવ ભોળાનાથ

ઉપરાંત, છાપતી વખતે મશીનમાં ટાઈપો તૂટી જવાથી રહી જવા પામેલી કેટલીક ભૂલો સુધારીને વાંચવા સુજ્ઞ વાચકને વિનંતી છે.

ક્ષમાયાચનાપૂર્વક

—લેખક

આટલું સુધારીને વાંચશો

પૃષ્ઠ	લીટી	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૧૬	૩	વિશિષ્ટ અર્થમાં	વિશાળ અર્થમાં
૨૦	પાદટીપ	Winsatt	Wimsatt
૩૩	૨૨	આખોટે	આળોટે
૩૩	પાદટીપ	વિવિધ	ત્રિવિધ
૬૧	૨૦	સંક્ષિપ્ન	સંક્ષિપ્ત
૬૬	૧૦	ભવશ્રુતિ	ભવભૂતિ
૭૦	પાદટીપ	વાલ્ઝિયે	પાલ્ઝિંચે
૭૬	૧૪	(souud)	(sound)
૭૬	પાદટીપ	Literatnre	Literature
૮૦	૨૧–છેલ્લી	ગદ્યલક્ષણ	ગદ્યલઢણ
૮૪	૧૯	ન્હાનાલાલ[૬]	ન્હાનાલાલ[૭]
૮૫	૭	ઉમાશંકર જોશી	ઉમાશંકર જોશી[૮]
૯૬	૧૧	શરત ચૂકથી	સરતચૂકથી
૧૧૫	૧	રતિકુવાર	રતિકુંવાર
૧૧૭	૧૨	ઘેરા	ઘેરા
૧૩૩	૨૪	શ દોનો	શબ્દોનો
૧૩૭	૧૦	વર્પનો	વર્ષોનો
૧૪૨	પાદટીપ	'અભિવ્યક્તિ' મે, ૧૯૭૯	'અભિવ્યક્તિ' મે, ૧૯૭૧
૧૪૯	૧૧	શેખામદ	શેખાદમ
૧૫૧	પાદટીપ	'હાડ્રોના મહેલ'માં	'હણોના મહેલમાં'
૧૫૪	૨૦	અપ્રઝેરી	અપ્ઝાઝેરી